Die „Musica magistri Szydlovite“

ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrh. und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und -Praxis des XV Jahrh. in Polen sowie der Nachtridentinischen Choralreform.

⊡⊡⊡

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-
Universität zu Breslau

vorgelegt und mit ihrer Genehmigung veröffentlicht von

WACLAW GIEBUROWSKI
aus Posen.

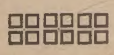
⊡⊡⊡

Dienstag den 4. Mai 1915 um 12 Uhr im Musiksaal der Universität

Vortrag:

Die Mess- und Motettenkomposition in Polen in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

≈≈≈≈≈ Darauf Promotion. ≈≈≈≈≈



POSEN — Druck der St. Adalbert-Druckerei — 1915

Die Arbeit erscheint in besonderer Buchform in dem Verlag Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha, Posen.

Referent: Professor Dr. Otto Kinkeldey.
Examen rigorosum: 14. Januar 1914.

Die „Musica Magistri Szydlovite“.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549812_0040

W. GIEBUROWSKI
DR. PHIL.
DOMCHORDIREKTOR IN POSEN.

DIE „MUSICA MAGISTRI SZYDLOVITE“

ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrh. und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und -Praxis des XV. Jahrh. in Polen, sowie der Nachtridentinischen Choralreform.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

POSEN.
Druck und Verlag der St. Adalbert - Druckerei G. m. b. H.
1915.

Meiner lieben Mutter

gewidmet.

Vorwort.

Indem ich diese Arbeit, die ich im Sommersemester des Jahres 1913 der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau als Doktor-Dissertation vorgelegt habe, einer breiteren musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit übergebe, möchte ich gleich zu Anfang darauf hinweisen, dass nicht alles so geworden ist, wie es meinen innersten Wünschen entsprochen hätte. Der Fachmann wird unzweifelhaft Schwächen und Unzulänglichkeiten begegnen, die mit Recht dazu angetan sind, zum mindesten seine Verwunderung zu erregen.

So z. B. wäre der ideale Wert des formellen Aussehens der Arbeit sicherlich nicht wenig gehoben worden, hätte den zahlreichen Notenbeispielen der traditionelle Neumencharakter gegeben werden können. Leider war dies aus materiellen Rücksichten unmöglich. Ich durfte es von der Verlagsanstalt, die mir bei der Drucklegung in höchst uneigennütziger Weise entgegengekommen ist, und der Neumentypen nicht zur Verfügung stehen, kaum verlangen, über die schon so bedeutenden Druckkosten noch hinauszugehen. Die Sache an sich hat jedenfalls dadurch nicht in der geringsten Weise gelitten.

Gewisse Bedenken trage ich ferner speciell inbetreff des zweiten Hauptteiles der Arbeit. Diese Bedenken habe ich teilweise im Schlusswort zum Ausdruck gebracht. Gerne hätte ich den Choralverhältnissen in Polen ein umfangreicheres Kapitel gewidmet. Zu meinem Bedauern liess sich ergiebigeres Material bis dahin nicht auftreiben. Zudem war die Benutzung der diesbezüglichen Archive öfters mit Schwierigkeiten verknüpft. Ich habe es mir jedoch zur Aufgabe gemacht, diesen interessanten Teil mit der Zeit nach Möglichkeit zu ergänzen und zu einer erschöpfenden Darstellung zu bringen.

Es sei mir nun noch erlaubt, derjenigen Förderer und Gönner Erwähnung zu tun, denen gegenüber ich in ganz besonderer Weise verpflichtet bin.

Das materielle Zustandekommen der Arbeit habe ich der Hochherzigkeit des unlängst verstorbenen Hochw. Erzbischofs von Gnesen und Posen, Herrn Dr. Eduard Likowski, sowie des verehrten Kuratoriums der St. Adalbertdruckerei in Posen zu verdanken. Die freundschaftliche Selbstlosigkeit des früheren Posener Domchordirigenten, Herrn Dr.

Joseph Surzyński, habe ich in der Arbeit selber besonders hervorgehoben.

Mit viel Liebe gedenke ich des nun schon unter den Toten weilenden ehemaligen Direktors der Regensburger Kirchenmusikschule, des Herrn Dr. Haberl, zu dessen Schülern ich mich zählen darf, und von dem manche wertvolle Anregung zu der vorliegenden Arbeit ausging. Ihm habe ich überhaupt die weitgehendste Förderung auf musikwissenschaftlichem und künstlerischem Giebiete zu verdanken.

Aufrichtigen Dank für die mir so reichlich erwiesene, liebenswürdige Unterstützung schulde ich ferner meinen hochverehrten Lehrern, den Universitätsprofessoren Herrn Dr. Johannes Wolf in Berlin und Herrn Dr. Otto Kinkeldey in Breslau, sowie dem nunmehrigen Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg, Herrn Dr. Karl Weinmann. Auch die mir briefl ch zugegangenen Informationen des Universitätsprofessors Herrn Dr. Peter Wagner in Freiburg und des Hochw. Benediktinerpaters Coelestin Vivell in Beuron habe ich in dankbarer Erinnerung.

Nicht unerwähnt lassen möchte ich noch die Domherren Herrn Hozakowski und Herrn Weimann in Posen, die mir in historischer Beziehung oft mit Ihrem Rate zur Seite gestanden haben, sowie denjenigen Bibliotheksverwaltungen danken, die mir Ihre Druckwerke und Handschriften stets bereitwilligst zur Verfügung gestellt haben, also denen der Kgl. Universitätsbibliotheken zu Berlin und Breslau, der Jagiellonischen Bibl. zu Krakau und den Dombibliotheken zu Krakau, Posen und Gnesen.

Schliesslich kann ich nicht umhin, diese Gelegenheit zu benutzen, um meinen tiefempfundendsten Dank den Hochw. Benediktinerpatres des Klosters Emmaus in Prag auszusprechen für die weihevollen und erhebenden Stunden, die ich bei dem praktischen Studium des Chorals in Ihrer Chormitte durchleben durfte. Erst dort habe ich die gregorianischen Weisen in ihrer ganzen Schönheit wahrhaft kennen und lieben gelernt und mancherlei Anregung zu dieser Arbeit empfangen. Unvergessen sind mir jene bescheidenen und doch so zu Herzen gehenden und verklärten Melodien in der künstlerisch vollendeten Ausführung des Emmauser Männer- und Knabenchores bei der durchgeistigten Orgelbegleitung eines genialen Organisten. Unvergessen klingen sie mir nach in Gedächtnis und Seele.

Posen im Juni 1915.

Der Verfasser.

ERSTER HAUPTTEIL.

Die „musica Magistri Szydlovite“ und ihre Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters.

I.
Zur Einführung.

§ 1.
Die musikwissenschaftliche Forschung in Polen.

Die geschichtliche Musikforschung in Polen ist eine verhältnismässig junge Wissenschaft. Nachdem der Krakauer Domher Polkowski um das Jahr 1880 eine Anzahl wertvoller musikalischen Werke der polnischen Vergangenheit, Kompositionen besonders der polyphonen Meister des XVI. und XVII. Jahrhunderts, entdeckt hatte und die Aufmerksamkeit von Fachkreisen auf dieselben zu lenken wusste, begann sich auch in Polen das musikwissenschaftliche Interesse zu regen und stetige, erfreuliche Fortschritte zu machen. Heute können wir auf eine ganze Reihe musikwissenschaftlich gebildeter Kräfte hinweisen, welche um die Erforschung der musikalischen Verhältnisse Polens eifrig bemüht sind.

Die überwiegende Mehrzahl derselben verdankt ihre musikwissenschaftliche Bildung der gediegenen Schule eines Fr. X. Haberl, Hermann Kretzschmar, Oskar Fleischer, Max Friedländer, Johannes Wolf, Hugo Riemann, Adolf Sandberger, Guido Adler u. a. Somit lässt also die von den erprobten wissenschaftlichen Grundsätzen und künstlerischen Ideen dieser Gelehrten durchdrungene polnische musikwissenschaftliche Forschung eine gleich gründliche und erschöpfende, wie künstlerische Erledigung der grossen Aufgaben erhoffen, welche noch gelöst werden müssen.

Die bisher erzielten äusserst fruchtbaren und grundlegenden Resultate beziehen sich fast ausschliesslich auf die Glanzperiode der polnischen Musikgeschichte, auf die polyphonen Werke des XVI. und XVII. Jahrhunderts[1]). In der neuesten

[1]) Teilweise veröffentlich in den »*monumenta musices sacrae in Polonia*« v. J. Surzyński, Posen 1896.

Zeit sind noch einige musikhistorische Traktate dieser Epoche, sowie die Orgeltabulatur des Johannes aus Lublin[1]) in den Vordergrund der wissenschaftlichen Besprechung getreten.

Das Jahr 1500 möchte ich als den Grenzpunkt der Forschung bezeichnen. Nur sporadisch sind bis jetzt Versuche gemacht worden, einen Einblick in die musikalische Kultur vor diesem Zeitpunkte zu gewinnen. Wenn wir die zwischen den Jahren 1515 bis 1540 in Polen erschienenen musiktheoretischen Traktate berücksichtigen, ferner die Tatsache inbetracht ziehen, dass die Theorie gewöhnlich ein Kind der Praxis ist, so dürfte es nicht unmöglich sein, dass die musikalische Praxis in Polen vor dem Jahre 1500 eine ziemlich beachtenswerte war. Dokumentarisch jedoch können wir nur wenige Denkmäler namhaft machen. Ausser dem ältesten polnischen Kirchenliede zu Ehren Marias *Bogurodzica*[2]) aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, einigen *Prosae de assumptione Mariae Virginis*, darunter besonders *Salve salutis ianua* des Posener Bischofs Joannes Kampa de Łodzia 1346, einem dreistimmigen (discantus, medius, tenor) *Liber generationum*[3]) aus dem Jahre 1496, einem im Falsobordone-Stil gehaltenen *Liber generationis* vom Jahre 1489[4]), einem polnischen dreistimmigen Kirchenliede *Chwała tobie gospodzinie*[5]), einer Anzahl polyphoner Werke des Nicolaus aus Radom[6]), um die Hälfte des XV. Jahrhunderts geschrieben, schliesslich mehreren für die einzelnen Phasen des Kirchenjahres bestimmten Liedern in der Volkssprache[7]), ist uns bis dahin aus dieser Epoche nichts bekannt[8]).

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, in ausführlicher Weise die Arbeiten der einzelnen polnischen Musikforscher zu behandeln. Für die Beurteilung, sowie den logischen und historischen Zusammenhang der vorliegenden Arbeit mit der

---

[1]) Besprochen in den Berichten der Akademie der Wissenschaften in Krakau v. A. Chybiński, Januar 1910.

[2]) Cfr. »*Matka Boska w muzyce polskiej*« v. J. Surzyński, Krakau 1905,

[3]) Im Besitz der Krakauer Akademie der Wissenschaften.

[4]) Im Gosławskischen »*Cantionale*«. (Bibliothek des Krakauer Domkapitels).

[5]) Cfr. den Artikel J. Surzyńskis in der »Kronika powszechna«, Lemberg 1910.

[6]) Ausführlich in »*Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV. i XVI. wieku*« v. A. Chybiński, Krakau 1909.

[7]) Cfr. »*Polskie pieśni kościoła katolickiego*« v. J. Surzyński, Posen 1891.

[8]) Das Verhältniss der polnischen Musik des XVI. und XVII. Jahrhunderts zur niederländischen, italienischen, englischen, französischen und deutschen ist besonders von A. Chybiński, Z. Jachimecki und W. Reiss klargestellt worden.

polnischen Musikliteratur und musikwissenschaftlichen Forschung genügen die gegebenen Ausführungen vollständig.

Aus diesen ergibt sich somit, dass in den Vordergrund der bisherigen polnischen musikhistorischen Studien vor allem die polyphone Musik getreten ist, speziell die des XVI. und XVII. Jahrhunderts, teilweise auch das polnische Kirchenlied, dass die Zeit vor dem Jahre 1500 hingegen noch wenig gelichtet erscheint, und dass das weite Gebiet des gregorianischen Chorals fast unberücksichtigt geblieben ist.

Demgegenüber bedeutet die vorliegende Arbeit in der polnischen Musikwissenschaft nicht nur den ersten ernsteren historischen Schritt in das XV. Jahrhundert hinein, sondern bietet auch die erste umfangreichere, wissenschaftliche Behandlung des gregorianischen Chorals überhaupt.

§ 2.

Der „Codex Gnesnenses" und der Traktat Szydlovitas.

Die »Musica magistri Szydlovite«, ein Choraltraktat, ist einem grösseren Kodex (*Signatur: B. Sem-Gnes.* A, 5) einverleibt, der sich im Besitze der Bibliothek des Priesterseminars zu Gnesen (Pr. Posen) befindet. Wir wollen die Handschrift den Codex Gnesnensis nennen. Der Einbanddeckel desselben besteht aus Holz, versehen mit einem Ueberzug aus braunem Leder, mit Metallklammern und Beschlägen, das Material ist ausschliesslich Papier in Quartformat. Der grösste Teil des Inhalts umfasst handschriftliche Traktate, der Rest Frühdrucke; die Gesamtzahl der Blätter beträgt 345, die einzelnen Traktate des Kodex tragen, soweit die Zeit ihrer Abfassung angegeben ist, die verschiedensten Daten. Von den 4 gedruckten Abhandlungen ist die erste betitelt: *Tractatus sacerdotalis de sacramentis* mit der Jahreszahl 1503, die zweite: *Expositio canonis sacratissime misse* mit der Jahreszahl 1504, die dritte: *Expositio misteriorum misse* mit der Jahreszahl 1499, die vierte: *Latinum ydeoma magistri Laurenti Corvini* mit der Jahreszahl 1503. Von den übrigen handschriftlichen Traktaten befassen sich 5 mit der Bestimmung des Kalenders. Einer derselben stammt aus dem Jahre 1497, zwei astronomische Traktate ebenfalls aus dem Jahre 1497. Ihnen folgen ein physikalischer und arithmetischer Traktat, ein Kanon aus dem Jahre 1506 und eine kurze Abhandlung über das Messopfer aus dem Jahre 1440.

Den Rest bilden zwei musikalische Traktate aus dem Gebiete des gregorianischen Chorals. Der erste trägt die Aufschrift: »*Musica magistri Szydlovite sequitur*«. Die Betitelung des zweiten unmittelbar sich anschliessenden Traktats ist leider

beim Einbinden des Kodex beschädigt worden. Entziffern lässt sich nur das Wort *magistri*. Die Veröffentlichung dieses zweiten die kirchlichen Akcente behandelnden Traktats behalte ich mir für die Zukunft vor.

Aus folgender im Kodex befindlichen Notiz lässt sich entnehmen, wie die Bibliothek des Gnesener Priesterseminars in den Besitz desselben gelangt ist: »*Ex cathalogo librorum monasterii Lubinensis*«. Das in der Diözese Posen liegende Benediktinerkloster Lubin teilte das Los der Klöster in Preussen überhaupt. Im Jahre 1797 zog die Regierung die Lubiner Abtei und ihre Klostergüter ein, im Jahre 1816 verbot sie die Aufnahme von Novizen, und 1835 wurden Archiv und Bibliothek in Beschlag genommen. Ein Teil der Klosterbücherei wurde den Bibliotheken der Priesterseminare zu Posen und Gnesen überwiesen[1]). Der »Codex Gnesnensis« ist also benediktinischer Herkunft, der Verfasser der »musica« allerdings kein Benediktiner. Augenblicklich interessiert uns diese »*musica magistri Szydlovite*«.

Eine genaue Zeitangabe der Abfassung des Traktats lässt sich mit Sicherheit nicht feststellen, denn eine Jahreszahl ist nicht angegeben; der Schreibweise nach gehört er jedoch bestimmt in das XV. Jahrhundert.

In vierzehn $24^1/_2$ Blätter umfassenden Kapiteln trägt Szydlovita die Fundamentallehre des gregorianischen Chorals vor. Der Text wird durch zahlreiche Notenbeispiele und durch einige Figuren erläutert. Die Anfangsbuchstaben des ersten Wortes der einzelnen Abschnitte fehlen. Wahrscheinlich hat der Verfasser seinen Entschluss, die Initialen zu illuminieren oder illuminieren zu lassen, nicht ausführen können. Nur die erste Seite des Traktats weist ein farbenreicheres Bild auf. Die Aufschrift nämlich, sowie die erste Initiale **I** ist mit roter Tinte geschrieben; rot verziert sind auch die ersten Buchstaben der wichtigeren Textesworte.

Schon vor mehreren Jahren machte die Bibliotheksverwaltung des Gnesener Priesterseminars auf die »musica magistri Szydlovite« aufmerksam und übergab den Traktat Herrn Dr. Surzyński zur Durchsicht. Wenn mir Herr Surzyński in ganz selbstloser Weise den Traktat zur wissenschaftlichen Bearbeitung überlassen hat, so fühle ich mich verpflichtet, ihm auch an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank auszusprechen[2]).

---

[1]) Cfr. »*Die Geschichte der ehemaligen Benediktinerabtei Lubin von ihrer Gründung bis zu ihrer ersten Zerstörung im Jahre 1383.*« Inauguraldissertation von Joseph Paech, Seite 134. Brünn 1909.

[2]) E. Nikel behauptet fälschlich in seiner »*Geschichte der katholi-*

§ 3.

Der Verfasser des Traktats.

Es ist nicht leicht, den Verfasser der »*musica*« in das rechte historische Licht zu rücken und mit absoluter Bestimmtheit ihn und seine Lebensumstände zu charakterisieren. Denn erstens bringt der Traktat selber keine biographischen Anhaltspunkte, zweitens ist der Name Szydlovita gerade im XV. Jahrhundert unter den polnischen Gelehrten häufig anzutreffen, drittens lässt sich von keinem dieser »Szydlovitae« die selbständige Abfassung eines musiktheoretischen Traktats positiv nachweisen, wenn sich auch einige von ihnen als Musiker praktisch betätigt haben. Solchen Tatsachen gegenüber also können unsere Ausführungen über die Persönlichkeit Szydlovitas nur eine relative Glaubwürdigkeit beanspruchen.

Das ausgiebigste Material für eine teilweise wenigstens zufriedenstellende Klärung dieser Frage bietet das Archiv der im XV. Jahrhundert in hoher Blüte stehenden Universität Krakau. Die *Acta Rectoralia Almae Universitatis Studii Cracoviensis*[1]) enthalten den Namen »Szydlow« in der verschiedenartigsten Schreibweise; so lesen wir z. B.: de Schidloff, de Schidlow, de Schijdlo, de Schijdlow, de Szydlow, de Szydłów. Alle diese Namen werden auch einfach mit Szydlovita bezeichnet, also der aus Szydłów, einer Ortschaft bei Krakau Stammende.

Von den in den *Acta Rectoralia* erwähnten Szydlows kommen für uns vor allem drei Persönlichkeiten inbetracht: Johannes de Szydłów, Jacobus de Szydłów und Matthias de Szydłów. Die Lebensumstände und die Tätigkeit der beiden erstgenannten scheinen sich in einem engen und bescheidenen Rahmen abgespielt zu haben, wenn von Johannes de Szydłów nur kurz bemerkt wird, dass er im Jahre 1475 *magister* und von Jacobus de Szydłów, dass er im Jahre 1480 *arcium baccalarius* gewesen[2]). Einen interessanten und an Ereignissen reichen Lebenslauf entwickeln hingegen die *Acta Rectoralia*, so oft es sich um

---

schen Kirchenmusik«, Seite 369, der Traktat sei von Herrn Dr. Surzyński übersetzt worden. Wahrscheinlich hat der letztgenannte Herrn E. Nikel gegenüber die Absicht ausgesprochen, später vielleicht den Traktat bearbeiten zu wollen. Bis dahin ist die »musica« Szydlovitas weder übersetzt, noch irgendwo besprochen oder veröffentlicht worden.

[1]) »Acta Rectoralia Almae Universitatis Studii Cracoviensis« No. 378 Editionen curavit Dr. Wł. Wisłocki, Cracoviae, 1893—97.

[2]) l. c. No. 817, Wisłocki.

den an dritter Stelle genannten Matthias de Szydłów[1]) handelt. Er scheint ein ganz ausserordentlich tüchtiger Gelehrter gewesen zu sein. Denn seit dem Jahre 1469, wo seiner zum ersten Male in den Rektoralakten Erwähnung geschieht, wird er mit Auszeichnungen verschiedenster Art und mit hervorragenden Krakauer Ehrenstellungen geradezu überschüttet, bis das Jahr 1513 seiner glänzenden Laufbahn ein tragisches Ende bereitet. Im Jahre 1469 nämlich lernen wir ihn als *magister et senior domus Jerusalem* kennen, im Jahre 1470 wird er *senior bursae Jerusalem*, im Jahre 1475 *collegiatus*. Das Jahr 1477 gibt ihm den *prioratum ad ascensum et promotiones in domo majoris Collegii artistarum tam in beneficiis, quam in habitationibus domus*. Nachdem er im Jahre 1486 zum *decretorum dr., cantor ecclesiae s. Floriani et plebanus in Ilkusz* ernannt worden, erlangt er in den Jahren 1489—1500 die Würden eines *s. theologiae professor et dr.*, eines *rector Universitatis*, eines *decanus s. Floriani*, eines *ss. canonum dr.* und *canonicus ecclesiae cathedralis Cracoviensis*. Das tragische Jahr 1513 bringt den verhängnisvollen Wandel in seinem Leben. Er überwirft sich mit dem Rektor der Universität, verwickelt sich mit den Universitätsbehörden in einen Prozess, verweigert seinen Vorgesetzten den Gehorsam und wird schliesslich *ratione inoboedientiae* exkommuniziert.

Dass die bereits erwähnten Johannes und Jacobus de Szydłów irgendwie mit der Musik in Verbindung stehen, ist nicht unmöglich, denn wohl lässt sich annehmen, dass Johannes als *magister*, und Jacobus als *baccalarius liberarum artium* musikalische Vorträge gehalten oder doch jedenfalls eine Kenntnis der Musik besessen haben.

Vollständig ausgeschlossen erscheint es also nicht, dass entweder Johannes oder Jacobus einen Musiktraktat hätten verfassen können.

Entschieden mehr Anhaltspunkte für eine derartige Eventualität bietet Matthias de Szydłów. Erstens wird er *magister* und *senior* des Kollegiums Jerusalem genannt, zweitens tritt er im Jahre 1477 in enge Verbindung mit dem *collegium artistarum*, zu dem auch die Musiker gehörten, drittens wird er im Jahre 1486 zum *cantor ecclesiae s. Floriani* befördert. Wenn wir schliesslich den Zweck nicht unbeachtet lassen, den »magister Szydlovita« mit der Abfassung seines Traktats im Auge hatte, und den er mit folgenden Worten andeutet: »*intencio est scolarium in musica minus perfectorum erudicio*«, so ist wohl die Annahme nicht als absolut unbe-

[1]) l. c. No. 2252, Wisłocki.

gründet abzulehnen, dass Matthias de Szydłów, ein »*magister*« und »*senior*« des Kollegs und der Burse »Jerusalem«, für die jüngeren, im Choral wenig bewanderten Schüler dieses Studienhauses einen Choraltraktat geschrieben haben mag. Als »*magister*« der Philosophie wird er sicherlich auch Musik doziert haben, gehörte doch die Musik in den philosophischen Lehrplan. Das hebt schon den Traktat selbst ausdrücklich hervor: »*Intencio est scolarium in musica minus perfectorum erudicio, subordinatur autem parti philosophie artis metrice, que tractat de proporcione sonorum et consonanciarum, que numeris demonstrantur*«.

Bei der Frage nach der Autorschaft unseres Traktats kommt aber noch ein vierter Szydlovita inbetracht, der durchaus nicht unberücksichtigt bleiben darf. In der königl. Bibliothek zu Berlin (Handschriftensammlung) befindet sich unter der *Signatur ms. lat. 4⁰ 175* ein Kodex, auf den Herr Professor J. Wolf mich aufmerksam zu machen die Güte hatte, und der folgenden Titel trägt: »*Tractatus astronomici, arithmetici, musici*«. Der Kodex schliesst mit den Worten: »*Et sic est finis huius operis, per quod sit Deus benedictus in secula seculorum Amen. Quod opus finitum est die Dominica, quo decantatur: iudica me Deus et discerne causam etc. per me Johannem Zyxno*[1]) *deSzydlow in studio Cracovie in collegio Jerusalem quasi hora tercia noctu etc. Jesus, Maria.*« Noch an einer anderen Stelle des Kodex wird ein wichtiger Aufschluss über die Person des Verfassers gegeben. Der Kodex enthält nämlich den Musiktraktat des Johannes de Muris »*Etsi bestialium voluptatum, per quas gustus...*«[2]) in Abschrift. Speziell dieser Traktat nun wird folgendermassen zu Ende geführt: »*Et sic est finis huius musice, scripte per me Johannem de Szydlow, arcium baccalaureum, Studii Generalis Cracoviensis, Anno Domini 1414.*«

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass Johannes, der Abschreiber des ganzen Kodex, und Johannes, der Abschreiber des Musiktraktats, identische Persönlichkeiten sind, umsomehr als dem »Studium Generale Cracoviense« das »Collegium Jerusalem« einverleibt war. Leider konnte ich über die näheren Lebensumstände dieses Johannes de Szydlow nichts genaueres erfahren, da die Akten des »Collegium Jerusalem« durch Feuersbrunst zerstört worden sind. Jedenfalls lässt sich die Annahme nicht ohne weiteres von der Hand

---

1) Das hier fehlende Wort habe ich im Manuskript nicht entziffern können.

2) *Gerbert*, Scr. III. 255.

weisen, dass möglicherweise Johannes de Szydlow, der hier als Abschreiber eines musikalischen Traktats auftritt, dazu *baccalaureus arcium* ist, ein Musiker gewesen, musikalische Vorlesungen gehalten und einen selbständigen Musiktraktat verfasst hat.

Auf Grund dieser Voraussetzungen und Untersuchungen kämen also bei der Feststellung der Persönlichkeit des magister Szydlovita, des Verfassers der *musica*, besonders zwei Namen inbetracht: Matthias de Szydłów und Johannes de Szydlow. Die Tatsachen scheinen mehr für Johannes de Szydlow zu sprechen, besitzen wir doch von ihm selbst ein urschriftliches Zeugnis, welches den direkten Beweis liefert, dass ihm die Musik nicht fremd gewesen. Für die Autorschaft des Matthias de Szydłów haben wir nur indirekte Beweise anführen können. Allerdings würde bei Johannes de Szydlow eine Schwierigkeit in seiner Stellung als *arcium baccalaureus* liegen, während sich doch der Verfasser der »musica« *magister* nennt. Mit Recht könnte man jedoch annehmen, dass der »arcium baccalaureus« Johannes später zur Würde eines »magister« emporgerückt sei.

Für die Entstehungszeit unseres Traktats würde sich dann aber ein nicht geringer Unterschied ergeben. Ist Matthias de Szydłów Verfasser der »musica«, so würde der Traktat in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts zu verlegen sein. Nehmen wir hingegen die Autorschaft des Johannes de Szydlow an, so stammt der Traktat aus der ersten Hälfte desselben Jahrhunderts.

Damit hätten wir also die Frage nach der Verfasserschaft des Traktats wenigstens bedingungsweise gelöst.

Wenn ich dem Traktat selber, den ich nun »in extenso« folgen lasse, die Aufschrift gegeben habe: »*Der Traktat und die Parallelstellen der Theoretiker*«, so wollte ich damit gesagt haben, dass ich diejenigen Parallelstellen der mittelalterlichen Musiktheoretiker etwa bis zum Jahre 1500 zum Vergleiche herangezogen habe, welche eine ganz augenfällige Ähnlichkeit mit den entsprechenden Stellen des Traktats aufweisen.

Der Orthographie des Traktats habe ich die originelle Form gelassen. Wo mir ein kleinerer Irrtum in der Sache selbst oder in der Schreibweise vorzuliegen schien, — solcher Irrtümer liessen sich eine ganze Anzahl feststellen — habe ich, ohne dies besonders anzumerken, verbessert. Auf gröbere Versehen habe ich in der Arbeit selbst hingewiesen und dieselben richtiggestellt.

II.

Der Traktat und die Parallelstellen der Theoretiker.

Musica magistri Szydlovite sequitur. In Nomine Domini Amen. Principia artis musice ad laudem dei omnipotentis virginisque marie serenissime practicaturus, aliqua eiusce presidio in medium precepta ordinarie resolvere institui, diversis verum ex autoribus hausa. Continebit itaque tractatus iste quatuordecim in se capitula, premissis tamen quibusdam in principio librorum indagari consuetis. In quorum siquidem primo capitulorum quiditas seu diffinicio ipsius musice, scilicet et unde dicatur, et cum hoc, propter quid sit adinventa, brevissime notabitur. In secundo videbitur, quid sit manus, quid clavis et quot sint claves in numero et sic de aliis. In tercio diffinicio ipsius cantus ostendetur cum ceteris ad id condependentibus. In quarto, quid sit vox et quot sint voces seu syllabe musicales et unde habeant originem, et cum hoc alia illa „consors trinitatis" ibidem annectetur. In quinto agetur de mutacionibus. In sexto examen docebitur clavium. In septimo de modis tractabitur musicalibus. In octavo de viciis musice, alias de coniunctis. Nono videbitur, ubi cantus alicuius toni terminatur. In decimo, quid sit tenor et ubi sit tenor alicuius cantus. In duodecimo diversa tonorum nomina, videlicet latina, greca et gentilia ostendentur. In tredecimo videbitur, quid sit tonus in genere, deinde, quot sint in numero; item quid sit principalis, quid differencialis; item quot differencias habeat unusquisque tonorum, et sic de aliis, ut ibidem lucidissime apparebit. In quartodecimo capitulo et ultimo videbitur, quot modis contingunt mixtiones contra dyapason seu ambitum alicuius toni. Item divisio uniuscuiusque toni specialis subnectetur.

Cum autem ea, que ab antiquis sunt usitata, difficile sit immutare, ut dicit philosophus „quarto ethicorum", ergo primo videndum est, que sit utilitas istius sciencie, scilicet ipsius musice. Secundo, quis titulus et sic de aliis, que brevissime patent in his versibus:

> Si bene vis scire librum, prius ista require:
> Utilitas, titulus, intencio, parsque zofie,
> Quatuor, et causas rem totam perficientes[1]).

Quantum igitur ad primum, sciendum est primo: utilitas sciencie huius libri secundum intencionem Theo.[2])

[1]) Eine Parallelstelle zu diesen Versen war nicht aufzufinden.
[2]) Theogeri.

in sua „musica“ est septuplex. Prima, quia ipsa musica minuit graves curas rerum temporalium; secunda, quia frangit iras dei et hominis; tercia, quia recreat cor; quarta, quia fugat demonia; quinta, quia rectificat instrumenta musicalia, scilicet organa, sistra et similia; sexta, quia est delectabilis in aure dei; septima, quia reis impetrat veniam et remissionem suorum peccatorum. Unde versus eiusdem Theo.:

„Tu curas minuis, iras hominumque deumque
Frangis, cor recreas, demoniumque fugas, organa,
Sistra, tube, cithare, filiole, lire, cornu
Auribus arte tua rectificante sonant,
Dulcis in aure dei celos penetrat tua virtus,
Impetrat et veniam te mediente reus.“

Titulus est iste: Tonarius magistri Guidonis artis musice prosaice compilatus.

Intencio est scolarium in musica minus perfectorum erudicio; subordinatur autem parti philosophie artis metrice, que tractat de proporcione sonorum et consonanciarum, que numeris demonstrantur.

Sciendum secundo, que et quot sunt cause istius libri. Unde liber est res corporea, sciencia vero incorporea, igitur alias et alias habent causas. Unde causa efficiens libri est scriptor, qui scribit librum, causa materialis libri est papirus, incaustum, pergamentum, similiter et protraccio literarum et sic de aliis. Sed causa formalis libri est debita disposicio folii post folium, sexterni post sexternum et sic de aliis. Causa autem finalis libri est deus gloriosus, propter quem omnia. Sed quia ad istam intencionem non querunt autores de causis librorum, sed de causis sciencie libri, unde proprie loquendo solum sunt due cause huius sciencie libri, scilicet efficiens et finalis.

Causa efficiens est duplex, scilicet movens et mota; movens et illa est duplex, scilicet principalis, ut est deus gloriosus, a quo omnis sciencia emanat, (Jacobi secundo). Sed causa movens secundaria fuerunt studentes, artis musice ignari; causa efficiens mota, quamquam non sit unus autor, sed plures, tamen, breviter dicendo, causa efficiens, mocio, fuit Guido monachus, subtilis musicus, qui multa ex diversis musicorum in unum opus aggregavit.

Causa vero finalis sciencie huius libri, ut prius dictum est, est ipse deus gloriosus, vel est cognicio illorum, que traduntur in hoc libro, sed improprie loquendo. Causa materialis sciencie huius libri est illud, circa quod versatur intencio autoris, similiter improprie loquendo. Causa formalis sciencie huius libri est modus procedendi in sciencia.

Ultimo notandum, subiectum sciencie istius libri sunt regule tonorum breviter compilate, propria autem passio istius libri est distanciarum vel intervallorum divisio.

Et tantum de parte prohemiali amore brevitatis.

Musica est ars arcium ex septem artibus liberalibus una, potestatem regulariter canendi amministrans, ad laudem dei finaliter adinventa, vel sic potest diffiniri: musica est pericia modulacionis in sono cantuque consistens, et interpretatur sic: musica, scilicet diathonica, sicuti et ab te accepta, est pericia, id est perfeccio modulacionis,

Anonymus XI. *Tractatus de musica plana et mensurabili,* (*Coussemaker, Scriptores III, 417*): „*musica sic diffinitur: est ars armonie regulariter canendi ad honorem Dei finaliter adinventa.*“

id est cantus, consistens, id est dependens in sono, id est ex [1]) et cantu, id est in cantu. Vel sic: musica est sciencia veraciter canendi secundum arsim et thesim, consistens in numero sonorum et proporcione eorundem. Et dicitur musica a „moys" in greco, quod est „aqua" in latino, et „ica" in greco, quasi „sciencia" in latino. Inde musica dicitur quasi sciencia iuxta aquam adinventa, quia presens sciencia, videlicet musica, per Pitagoram grecum iuxta aquam est inventa. Pitagoras enim grecus fuit, vir sciencia perclarissimus, ingenio acutissimus, facundia eloquentissimus; qui quidem Pitagoras, cum quodam tempore iter suum arriperat, fabricam quandam preteribat, in eaque diversorum sonorum audivit tactus maleorum. Et cum ipse aliquantulum attendisset, magis ac magis oblectabatur sonoribus melodiis, ubi septem cantuum voces sic sagaciter adinvenit, que patent in hoc versu:

Ut, re, mi, fa, sol, la,
Modulandi sunt tibi signa,
Pitagoras greca ex fabrica
reperit illas [2]).

Notandum primo, musica finaliter est adinventa ad honorem dei et ad ipsius laudem per musicam perficiendam, que quedam laus est finis potissimus omnium. Item est inventa propter necessitatem, ut inquit beatus Augustinus in libro „de vita et honestate clericorum", quia quatuor in domo dei sunt necessaria, scilicet gramatica, musica, ius canonicum et kalende.

Quare gramatica, quare ius canonicum et quare kalende, alibi recuratur. Musicam autem quilibet clericus tenetur scire ad laudes dei decantandas et devociones in populo excitandas. Est eciam musica inventa propter ipsius utilitatem, vide qua supra.

Notandum secundo, quod hec sciencia inventa est per ipsum Pitagoram philosophum in greco. Sed Boecius transtulit eam de greco in latinum. Sed iterum Iubal breviter et compendiose posiciones ipsius Pitagore resumsit et epilogavit. Sed Joannes de Muris normas composuit, Tubal autem musicalium instrumentorum primus inventor approbatur. Sed venerabiles et sancti patres, scilicet Gregorius et Ambrosius spiritu sancto docti, in ecclesia sancta primi institutores nullatenus esse dubitantur. Unde versus:

Pitagoras repperit, transfert Boecius ipse,
Investigator Guido, Tubalque regestrat,
Iubal epilogavit, normasque ponit Ioannes,
Ordinat ac suplet Gregorius Ambrosiusque.[3])

Notandum tercio, quod causa invencionis ipsius musice fuit hec, ut scilicet in hac non solum attenderetur usus, sed eciam ut ille usus habeat fundamentum artificiale. Nam aliquis canens usu et non arte, non cantor, sed pocius bestia poterit appellari. Unde Ioannes Ole.[4]) in sua „musica" sic inquit: „Bestia non cantor, qui non canit

[1]) Das fehlende Wort ist im Manuskript unleserlich.

[2]) Die Verse konnte ich sonstwo nicht auffinden.

[3]) Diese poetische Paraphrase ist jedenfalls ein Erzeugnis Szydlovitas.

[4]) Ioannes Olendrinus.

***Adamus de Fulda.** Musica, (Gerbert, Scriptores III, 333): „musica est liberalis sciencia potestatem veraciter regulariterque canendi administrans.*)*

***Isidorus Hispalensis,** Sententiae de musica, (G. I, 20): „musica est peritia modulationis sonu cantuque consistens."*

***Joannes Cotto.** De musica (G. II, 233): „Asserunt namque (Graeci), philosophum quemdam Samium, Pythagoram nomine, artis huius inventorem extitisse, hic erat vir, ut aiunt, sapientia clarissimus, facundia invictissimus, ingenio acutissimus."*

*) *Die eben angeführten Werke von Coussemaker und Gerbert werden von nun an mit C. und G. zitiert werden.*

***Anonymus XI.** Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 416): „Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu; non vox cantorem facit artis, sed documentum."*

arte, sed usu, non vox cantorem facit, sed artis documentum.“ Unde notandum, quod differencia est inter musicum et cantorem. Nam cantor proprie usualis dicitur ille, qui solum usu utitur et caret fundamento artis. Musicus autem a musica denominative dicitur et est ille, qui per artem recte incedit. Unde Guido in sua „musica“ sic dicit: „Musicorum et cantorum magna est distancia“, quia illi, scilicet cantores, canunt, sed hi, scilicet musici, sciunt, que ponit musica, modo, qui facit et non sapit, diffinitur esse bestia, ut patet ex intencione Ioannis Ole, ut supra.

Ibidem, pag. 416: „Est enim differentia inter musicum et cantorem. Musicus enim dicitur ille, qui a musica denominatur vel appellatur; sed cantor proprie usualis aliquotiens viam solummodo ex usu tenet.“

Guido. Regulae rhythmicae, G. II, 25:

„Musicorum et cantorum magna est distancia,
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica;
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.“

Capitulum secundum.

Manus musica diffinitur: Est vocum musicalium clavigera demonstratrix perfectissima ad cantum regulariter addiscendum, flexuris articulorum adornata.

Vel sic: manus musica est organum, distinctis clavibus et vocibus regestratum, et dicitur similitudinarie ad manum corporalem. Nam sicut manus corporis dicitur organum organorum in administrando, eo quod singulis membris sua solet necessaria ministrare, puta cibaria, similiter potaria ori porrigendo et alia necessaria corpori et opportuna preparando, ita eciam manus musica facilem prebet accessum ad cognicionem sciencie musicalis. In quibus quidem duobus premissis diffinicionibus ipsius manus musice duo sunt consideranda, scilicet voces et claves. Unde voces in proposito sunt ille sex syllabe musicales, scilicet ut, re, mi, fa, sol, la, de quibus infra dicetur. Claves vero dicuntur octo litere, scilicet una greca et septem latine specie differentes, quibus dulcissima artis musica diversis ac variis specierum racionibus utitur, bis plene positis, tercia vero vice semiplene, id est non plene, et hoc in principio diccionis cuiuslibet in manu musica posite. Quibus quidem septem literis latinis tamquam pro fundamento proponitur gama, id est *Γ* grecum, ad designandum, quod ipsa musica primo et principaliter inventa est a grecis; et demum post eandam literam grecam iterum immediate litere secuntur latine, videlicet iste a, b, c, d, e, f, g ad designaudum, quod ipsa musica a latinis est translata et ab eisdem regulariter consumata. Que quedam litere dicuntur signa seu claves in arte musica. Signa dicuntur ex eo, quia per eas suum signatum, scilicet solfisacio, cognoscitur, ut patebit in capitulo de mutacionibus. Sed dicuntur claves secundo, quia per eas similitudinarie clauditur diversitas cantuum, et tocius musice regulate melodia reseratur, vel quia sicut clave ferea fit reseracio, ut manifestentur oculta in aliquo reservacio reclusa, ita eciam clave musicali cuncte reserantur vocum latentes proprietates.

Circa quod sciendum primo, quod claves in tota manu secundum usum sunt decem et novem, et hoc computando b fa, h mi pro una clave, et sunt hec: *Γ*, A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa, bb, cc, dd. Unde versus:

Claves in numero reperimus decaque novem,
Ecce figura manus tenet has et quilibet usus.
Nunc extende manum, si vis cognoscere cantum,

Anonymus XI, Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 417): „manus est organum distinctis clavibus et vocibus registratum.“

Anonymus XI, Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 418): „Quibus septem literis pro fundamento ponitur medium thau Γ, per quam literam grecam in primo loco positam datur intelligi, quod musica a grecis primordialiter est inventa.

Alie vero septem litere, scilicet: a, b, c etc. sunt latine, per quod datur intelligi, quod ipsa musica a latinis est translata et ab eisdem regulariter consummata.“

Anonymus XI, Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 418): „Item notandum, quod predicte litere quidem vocentur claves, et hoc illo modo, quia per eas simili more cantuum diversitas clauditur, hec totius musice regulata melodia reseratur, quia sicut clavis ferrea in sera volvitur et revolvitur, ita totius armoniae cantus ecclesiasticus in clavibus seu literis declaratur. Vel illo modo, quia sicut claves ferree aperiunt nobis commoda clausa ad in-

Scandens iuncturas indirecte posituras.
Est manus hec facta pueris per pauca metra;
Absque manu frustra disces per plurima lustra.
Γ caput est grecum, medii digitti dabo finem[1]).

Sed loquendo secundum artem, tunc claves in numero sunt viginti, quia extra manum additur e la propter compleccionem et perfeccionem tercii cantus h duralis.

Sciendum secundo, quod quelibet clavis cum sua diccione in manu posita, tangens membrum impar, ponitur in linea, et quelibet tangens membrum par ponitur in spacio. Unde versus:

Ex facili cernes, que clavis linea sistit;
Linea sit prima, clavis spaciumque secunda.
Linea ponit eas, quas numerus invenit impar.[2])

Pro intellectu laciori sciendum tercio, quod clavis est quedam manifestacio seu restriccio vel reseracio alicuius cantus. Item linea est magnitudo terminata ad unum, id est ad unam dimensionem, scilicet ad longitudinem tantam; vel eciam est protraccio linealis habens duo spacia collateralia secundum, sub et supra. Et sunt decem in tota manu, ut patet practicanti. Sed spacium dicitur duarum linearum sibi invicem proximarum intersticium. Et sunt in tota manu novem, et hoc secundum usum computando. Sed secundum artem eciam sunt decem, sicut et linee, quia linea, que est extra manum, in spacio ponitur.

Quarto sciendum, quod de numero clavium quedam dicuntur signate, quedam vero non. Signate sunt, que ad notificandum cantum in libris scribuntur. Et de numero harum quedam generaliter signantur, sicut F grave et c accutum, quedam vero signantur raro, ut Γ grecum fundamentale, quedam rarius, ut g accutum, quedam vero rarissime, ut dd geminatum excellens. Signa eciam ♭ fa, mi propter differencias vocum, quas designat, scilicet fa et mi; fa signatur per ♭ rotundum, mi vero per h quadrum, quod hodie ad modum ♮ scribitur. Alie autem omnes non signate dicuntur, eo, quod cantus per eas in libris non signatur.

Quinto sciendum, quod duplex est divisio clavium, scilicet prima et secunda. Unde secundum primam divisionem claves dicuntur triplices, quia quedam graves, quedam accute, quedam superaccute. Unde graves sunt octo in numero, que ponuntur in principio manus, videlicet Γ grecum, A, B, C, D, E, F, G et dicuntur graves, ut inquit Io. Ole., quia cantum reddunt gravem, basum, obtusum et declinem, vel eciam dicuntur graves, quia sunt sub gravioribus ponderibus, quam ipse accute. Unde Io. Ole.:

„Octo claves graves,
Que scribuntur capitales."

Et tales claves graves debent scribi versualiter propter hoc, ut habeant differenciam ab accutis.

Accute vero sunt septem et hoc computando in ♭ fa, h mi solum unam clavem. Et sunt hec: a, b, c, d, e, f, g.

trandum, sic etiam iste claves aperiunt nobis notitiam omnium illarum clavium. Etiam vocantur ideo, quia per eas sunt signata, scilicet debita: sol, fa id est vocum proprietas representata cognoscitur."

Anonymus XI, Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 418): „Item notandum linea sic describitur: Est protraccio habens duo spatia collateralia."

[1]) Auch diese Verse stammen vielleicht von Szydlovita selbst her.

[2]) Eine Parallelstelle zu diesen Versen ist mir unbekannt.

Sed computando ♭ fa, h mi pro duabus clavibus, tunc accute claves eciam sunt octo, scilicet a, ♭ molle, h quadrum, c, d, e, f, g, et dicuntur accute secundum eundem Io. Ole. ideo, quia accutum reddunt sonum, vel ideo, quia alciores sunt gravibus et semper debent scribi minori scriptura, ut habeant differenciam a gravibus. Superaccute autem claves solum sunt quatuor, et hoc computando ♭♭ fa, h mi pro una clave et sunt aa, bb, cc, dd; sed computando bb fa, h mi pro duabus clavibus, tunc erunt quinque, scilicet aa, bb molle, hh durum, cc, dd, et dicuntur superaccute, quia super accutas situate. Vel eciam alio modo possunt dici excellentes, quia excellunt alias claves tam in loco, quam in situ, scilicet tam graves, quam accutas.

Sed considerando secundum secundam divisionem, tunc claves sunt quintuplices, quia quedam sunt graves et sunt prime quatuor a principio manus posite, scilicet Γ grecum, A, h, C, et dicuntur graves, quia graviter in talibus aliquis cantus tocius modi potest terminari. Quedam vero dicuntur finales et sunt quatuor claves sequentes priores, scilicet D, E, F, G, et dicuntur finales, quia quilibet cantus, ut generaliter saltem, regularis et directus in aliqua earum habet terminari. Quare cantus prothi, id est primi cum secundo, in D terminantur, cantus deutri, id est tercii cum quarto, in E terminantur, cantus tetrardi, id est septimi et octavi, in G terminantur. Quedam vero dicuntur affinales et sunt iterum alie quatuor claves sequentes, scilicet a, b, c, d, et dicuntur affinales, quasi confinales, id est situate circa finales, et ut in eis frequenter quilibet cantus transpositus debet terminari. De quibus cantibus directis et transpositis patebit inferius. Quedam vero claves dicuntur accute et ille sunt solum tres, que post alias sequuntur et sunt iste e, f, g, et dicuntur accute propter priorem racionem. Quedam vero dicuntur excellentes, que sunt quatuor ultime, et hoc computando in bb fa, h mi solum unam clavem, et sunt iste: aa, bb, cc, dd; sed computando in bb fa, h mi duas claves, tunc erunt quinque, scilicet aa, bb molle, hh durum, cc, dd; computando autem e la extra manum secundum intencionem quorundam, tunc erunt sex, ut patet practicanti; et dicuntur excellentes, quia alias claves suis vocibus excellunt, vel quia excellenciorem seu superiorem habent locum pre aliis.

Sexto notandum pro declaracione manus, quia nomina digittorum in manu contentorum taliter assignantur. Nam primo et principaliter ponitur pollex, et dicitur a pollendo-ere, id est splendere, florere seu excellere, quia pollet inter ceteros virtute et potestate. Secundus digittus est qui vocatur index, et dicitur ab indico-asare, a quo eciam venit index-icis communis generis, et est ille vel illa, qui vel que indicat. Sed in proposito index est masculini generis et capitur pro digitto, qui est collateralis pollici. Et dicitur index secundo, quia ipso solemus aliquas res indicare. Tercius digittus dicitur medius, quia ipse ponitur in medio, scilicet inter pollicem et indicem ex una, et fidium et auricularem ex altera partibus. Quartus vero est fidius, et est digittus immediate positus inter medium et auricularem. Quintus vero vocatur auricularis, qui dicitur ab auribus vel ab auricula, et merito vocatur auricularis, quia eo generaliter mun-

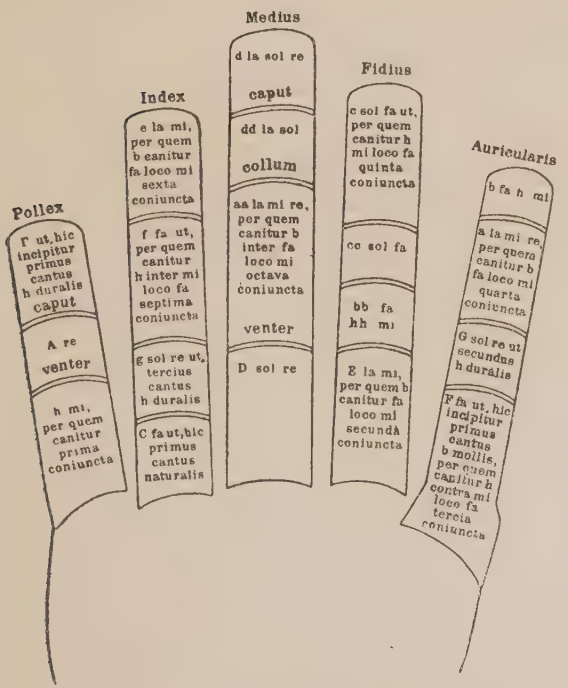
damus aures; inde nomen secundum intencionem eiusdem domini Olendrini. Supprema pars uniuscuiusque digitti vertex vel caput appellatur. Infima vero pars vocatur radix seu primum membrum. Locus vero sub vertice situatus dicitur collum seu tercium membrum. Locus autem, qui est sub collo, vocatur venter.

Septimo notandum, quod tota manus secundum usum componitur ex decem novem diccionibus, que sic scolastice exprimuntur, ut clare patet hac ipsa manu musicali. Sed loquendo secundum artem, tunc sunt XX dicciones, ex quibus integratur manus musica, quia e la eciam extra manum additur, ut dictum est prius.

Unde Io. Ole. declarat in versibus, ubi et in quo membro unaqueque diccio ex istis debeat locari, dicens:

„Voces iam clare per manum articulare:
Γ ut, A re, h mi semper pollex retinebit,
Index ad radicem C fa ut, mediusque D sol re.
Sic E la mi fidius, sed F fa ut auricularis.
In cuius ventre G sol re ut reor esse.
Inde suo more collum tenet hinc a la mi re,
Et caput eius ornare solet per b fa, h mi.
Fidius pro capite c sol fa ut accipit apte.
Sed d la sol re medius sibi vertice portat.
Index iterat e la mi, f fa ut huic quoque substat.
Hinc descendendo g sol re ut esse memento.
Hinc aa la mi re donat medius, fidius bb fa, hh mi.
Cc sol fa collo tenet, medius dd la sol."

Que omnia lucidissime patent in ista figura reali:



Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (*C. III, 417*): *„Item sciendum, quod secundum intentionem Johannis Holandrini superior pars cujuslibet digiti in manu vocatur caput sive vertex."*

Capitulum tercium.

Cantus secundum Ioannem Ole. diffinitur sic: „Est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata.“ Unde in predicta diffinicione „modulacio“ ponitur pro genere, alie autem particule ponuntur pro differenciis, ut scilicet ipsum diffinitum differat a quolibet alio diffinito.

Notandum primo, quod tres sunt cantus in genere, scilicet durus sive asper, naturalis sive planus et mollis sive dulcis. Unde cantus durus signatur per ♮ durum sive quadrum, quod idem est. Et dicitur h duralis, quoniam asperum et durum reddit sonum respectu naturalis et b mollis, et merito signatur per ♮ quadrum, quoniam sicut in aliqua re, habente quatuor angulos, fit aliqualis resistencia eo, quod latera eius sunt accuta in angulis, sic eciam in tali cantu h durali per nimiam depressionem artarearum fit constriccio et dura collisio. Sed cantus b mollis ideo dicitur mollis, quia suavem et dulcem efficit melodiam, et signatur per b rotundum, et merito, quia ex cantu b molli dulcis ac mollis modulacio generatur. Cantus autem naturalis dicitur ideo naturalis, quia naturaliter procedit sic, quia non nimis dure, nec eciam nimis molliter vel accute, sed mediocriter se habet, quia sapit naturam utriusque et ideo eciam in medio amborum collocatur, unde versus:

Tu qui solfabis, tres cantus esse probabis:
Ecce h duralis, naturalis atque b mollis.
G dat h duros, c naturas, f quoque b molles.

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 419):
„Tu qui solfabis, tres cantus notabis:
Ecce h duralis, c naturalis atque b mollis.“

In specie autem cantus septem in numero, scilicet tres h durales, duo naturales et duo b molles.

Notandum secundo, quod quilibet cantus habet sex voces, scilicet sex ascendentes et sex descendentes, excepto tercio h durali, qui secundum usum solum quinque habet voces ascendentes, non autem secundum artem, arti enim nihil repugnat, ut patet „2do physicorum“.

Tercio notandum secundum Io. O., quod primus h duralis incipitur in *Γ* in linea, scilicet in vertice pollicis, et finitur in primo E la mi in spacio. Secundus h duralis incipitur in primo G sol re ut in spacio et finitur in secundo e la mi in linea. Tercius autem h duralis incipitur in secundo g sol re ut in linea et finitur secundum usum in dd la sol, secundum autem artem extra manum in spacio, videlicet in e la. Unde generalis regula est, quod omnis cantus, incipiens suas voces in linea, finit eas in spacio et e converso, excepto tercio h durali secundam usum, de quo prius dictum est.

Primus autem cantus naturalis incipitur in primo C fa ut in spacio et finitur in primo a la mi re in linea. Secundus vero naturalis incipitur in c sol fa ut in linea, quod est in capite fidii digitti, et finitur in secundo aa la mi re in spacio. Item primus b mollis incipitur in primo F fa ut in linea et finitur in d la sol re in spacio. Secundus vero b mollis incipitur in secundo f fa ut in spacio et finitur in dd la sol in linea. Unde versus: G dat h duros etc.

Quarto notandum, quod differencia est inter ♮ durum et inter b molle. Differunt enim dupliciter, scilicet in voce et in scripto. Primo in voce, quia signato h duro

debet decantari mi, b vero molli signato decanitur fa. Unde Jo. O.:

„h durum mi canit, b molle fa dulce frequentat."

Secundo differunt in scripto, quia h durum scribitur textualiter sive quadriangulariter, quod nunc generaliter signatur per ♮, b vero molle signatur per b rotundum.

Quinto notandum, quod in omni cantu vel tangitur b, vel non; si non, tunc est cantus naturalis, si vero tangitur b, hoc dupliciter, quia vel h durum, vel b molle. Si primum, sic est cantus h duralis, si vero secundum, sic est cantus b mollis.

Sufficiencia cantuum.

In omni cantu vel tangitur b, vel non. Si tangitur b, hoc est dupliciter, quia vel h durum, vel b molle. Si h durum, hoc tripliciter; quia vel tale h tangitur in clavibus gravibus, vel in accutis, vel in superaccutis. Si primum, sic est primus h duralis, si secundum, sic est secundus, si vero tercium, sic est tercius h duralis. Si autem in tali cantu tangitur b molle, hoc est dupliciter. Aut enim tale b ponitur in clavibus accutis, et sic est primus b mollis, aut in superaccutis, et sic est secundus cantus b mollis. Si vero in tali cantu non tangitur b, hoc eciam dupliciter; quia vel talis cantus incipitur in C gravi, vel in c accuto. Si primum, sic est primus cantus naturalis, si vero secundum, sic est secundus cantus naturalis.

Quartum capitulum.

Vox secundum P. H. in suis tractatibus sic diffinitur: „Est sonus ab ore animalis prolatus, naturalibus instrumentis formatus", vel sic: „vox non est aliud, quam sonus vel aëris ictus auditu sensibilis, ab ore animalis prolatus, naturalibus instrumentis formatus." Que autem et quot sunt instrumenta naturalia ad formacionem vocis requisita, ibidem recuratur. Unde sciendum, quod vocis formate tres sunt proprietates. Prima, conceptum vi omnibus manifestare, secunda, audientes delectare, tercia, ad interiora penetrare.

Sciendum secundo, quod vox prima divisione est duplex, scilicet discreta et indiscreta. Indiscreta est vox, in qua nulla discerni potest consonancia, sicut in risu vel in gemitu hominum, in latratu canum, rugitu leonum et sic de aliis, de qua nihil ad propositum. Sed discreta vox est vox, in qua aliqua consonancia vel dissonancia discerni potest. Unde consonancia secundum Jo. de Muris est „dissimilium inter se vocum invicem reducta simul concordia".

Tercio sciendum, quod adhuc vox est duplex, scilicet simplex et composita. Unde voces simplices, que et syllabe musicales dicuntur, sunt iste, scilicet ut, re, mi, fa, sol, la. Composite autem voces sunt, que ad invicem componuntur, ut patet in elevacione toni, semitonii, ditoni et sic de aliis.

Quarto sciendum, quod voces, que et syllabe musicales a Guidone appellantur, sunt sex, que tam ab antiquis, quam a modernis ad voluntatem primorum instituencium et aliorum omnium, communem usum sub-

Ioannes Cotto, De musica (G. II, 234): „Naturalis autem sonus alius est discretus, alius indiscretus; discretus est, qui aliquas habet in se consonancias; indiscretus est, in quo nulla discerni potest consonancia, ut in risu vel gemitu hominum et latratu canum aut rugitu leonum."

Ioa. de Muris, Musica speculativa (G. III, 257): „Est enim consonancia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia."

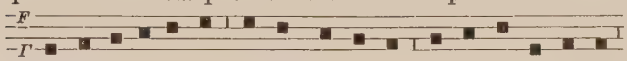
sequencium, his vocabulis pocius, quam aliis nominantur, scilicet ut, re, mi, fa, sol, la. Que quidem voces seu syllabe musicales a quibusdam opinantur fuisse recepte, et precipue a Joanne Anglico, qui et alio nomine Joannes Presbiter nucupatur, ex imno sancti Joannis Baptiste secundum sumariam particulacionem primi versus, scilicet illius:

„Ut queant laxis resonare fibris,
Mira gestorum famuli tuorum,
Solve polutum labii reatum,
Sancte Joannes."

Nam a qualibet particula istius primi versus, aufferendo primam syllabam, habentur iste predicte sex syllabe musicales, ut patet practicanti. Sed ut videtur, quod iste voces composicionem et edicionem istius imni precesserunt. Dicit enim Gallus in racionali divinorum sub titulo de nativitate beati Joannis Baptiste, quod Paulus historiografus, Romane ecclesie diaconus, casinensis monachus, quodam die, dum vellet pascalem cereum consecrare, rauce facte sunt fauces eius, cum prius volentes essent. Ut ergo sibi vox restauraretur, vovit cantum de sancto Joanne Baptista componere. Nondum enim erat cantus de sancto Joanne compositus, et demum in honorem sancti Joannis Baptiste hunc imnum composuit, scilicet „Ut queant laxis", in cuius principio petivit vocis restauracionem, quam et obtinuit, quemadmodum eciam restituta est vox patri sancti Joannis Baptiste, scilicet Zacharie, et idcirco eciam in primo versu ponit has sex voces, quibus privatus fuit, ut rehaberet, quod postulavit.

Predicta autem capitula duo cum suis notabilibus lucidissime patent in hoc ipso tropo sequenti:

Primus h duralis. Cantus h duralis diffinitur sic: est, qui cum audacia potenti et virili voce profertur.



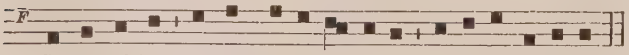
Consors trinita-tis sancte spi-ri-tus da nobis quesumus

bo-ni-tatem, disci-pli-ne scien-ci-am, ru-dibus u-ti-lis

hec norma, instrumentis circuit ut ro-ta, dy-a-pen-te

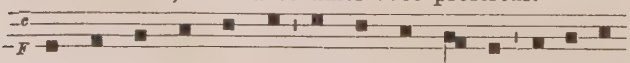
jungitur cum di-to-no, auditorem dimulcet dulci sono.

Sequitur primus cantus naturalis et diffinitur sic: Est, qui cum mediocri et non forti voce profertur, tenensque medium inter h duralem et b mollem:



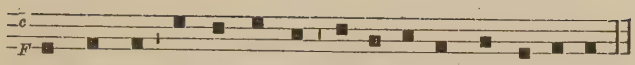
Sumenti-bus atque instruen-tibus da nobis quesumus.

Primus cantus b mollis. Et diffinitur sic: Est, qui cum timore feminea, blanda et dulci voce profertur.



vo-ci-bus gra-vi-bus con-ci-nen-ti-bus da nobis

Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 419): „Et triplex est modus cantandi in manu secundum omnem musicam seu cantum, scilicet durus, qui fit cum audacia, mollis femineus, qui fit cum timore, et naturalis, id est mediocriter formatus."*



que-su-mus so-spi-ta-tem ac qui-e-tem le-ti-ci-am.

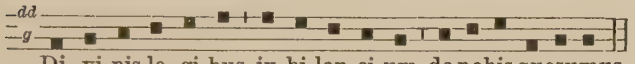
Secundus h duralis:

Scriptis ca-tholi-cis e-ducanti-bus da nobis quesumus.

Secundus naturalis:

Ju-sti-ci-am atque prudenci-am da nobis quesu-mus.

Secundus b mollis:



Di-vi-nis le-gi-bus iu-bi-lan-ci-um da nobis quesumus.

Ultimus tercius cantus h duralis.

Sa-pi-en-ci-am sancti spi-ri-tus da nobis quesumus.

Sequitur capitulum quintum de mutacionibus.

Mutacio describitur sic secundum Jo. Olen.: „Est unius vocis in aliam sub debita consonancia variacio.“ Vel sic: „Mutacio est duarum vel plurium vocum, sub eadem clave contentarum, causa intenssionis vel remissionis cantus variacio.“ Vel sic: mutacio est unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio. Inter quas diffinicio media et pocior sic intelligitur: Dicitur primo „mutacio“; et hoc est diffinitum, quia est terminus, qui diffinitur. Deinde ponitur „variacio“, id est transitus, et hoc ponitur loco generis. Diffinitur ultimo „duarum vel plurium vocum“ ad innuendum, quod due voces ad hoc, quod sit mutacio, ad minimum sunt necessarie, et ideo, quia una vox in se ipsam mutari non potest, ut patebit inferius. Dicitur „sub eadem clave contentarum“ ad designandum, quod mutacio non potest fieri de voce unius clavis in vocem alterius clavis eo, quod accidencia non migrant de subiecto in subiectum, ut vult Aristoteles „7mo metaphisice“. Dicitur ultimo „causa intenssionis vel remissionis“. Unde per intenssionem hic intelligitur ascenssus seu elevacio, quod grece dicitur „arsis“, per remissionem vero intelligitur descenssus sive depressio, quod eciam greco vocabulo „thesis“ nucupatur.

Pro laciori intellectu istius capituli sciendum primo, quodsi in aliqua diccione in manu posita reperiantur tres voces, tunc de neccessitate ibi debent esse sex mutaciones, tres in ascendendo et tres in descendendo. Prima mutacio fit, quando prima vox mutatur in secundam in ascendendo; secunda fit e converso, secunda vox mutatur in primam in descendendo. Tertia fit, quando prima vox mutatur in terciam ascendendo. Quarta fit, quando e converso tercia vox mutatur in primam in descendendo. Quinta fit, quando secunda vox mutatur in terciam ascendendo. Sexta et ultima fit, quando e converso tercia vox mutatur in secundam in descendendo. Unde versus:

Si fuerit trina, fiat mutacio sena.

Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens.* (*C. III, 420*): *„Item notandum: mutacio, ut hic sumitur, sic definitur: Est unius cantus in armonia per voces variacio. Vel sic: mutacio est unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio.“*

Anonymus XI. *Ebenda,* (*C. III, 421*): *„Si vox fit terna, tunc fit mutatio sena.“*

Si autem in aliqua diccione reperiantur due voces, ibi necessario debent esse due mutaciones. Prima fit, quando prima vox mutatur in secundam in ascendendo; secunda fit, quando vox secunda mutatur in primam descendendo. Unde versus:

Si duplex detur, decet hanc ut bis varietur.

Anonymus XI. Ebenda, (*C. III, 420*): „*Si duplex vox detur, bis decet ut varietur.*“

Si autem aliqua diccio habeat tantum unam vocem, tunc nullam habebit mutacionem, et ideo, quia idem vox in se ipsam mutari non potest. Unde versus:

Unica si fuerit vox, invariata manebit.

Anonymus XI. Ebenda, (*C. III, 420*): „*Unica si fuerit vox, invariata manebit.*“

Sciendum secundo, quod sex sunt dicciones in manu, habentes per tres voces et per sex mutaciones, octo autem per duas voces et eciam per duas mutaciones, ut patet practicanti. Et iterum quatuor sunt dicciones, habentes per unam vocem et per nullam mutacionem, scilicet Γ ut, A re, h mi et e la.

Sciendum tercio, quod licet b fa, h mi, quod ponitur in capite auricularis, similiter eciam et b b fa, h h mi, quod ponitur in ventre fidii digitti, habeant per duas voces, tamen nullam habent mutacionem et ideo, quia ille due voces inter se sunt dissone, quia unaqueque illarum vocum habet specialem clavem, scilicet b molle et h durum, modo fa loco mi et e converso mi in loco fa decantare est quedam dissonancia et contrarium artis musice, unde versus:

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (*C. III, 420*): „*Ratio istius, quia iste due voces imposite, scilicet fa et mi, inter se sunt dissonantes et non sunt in uno sono, propterea, quod ibi due claves ponuntur, b rotundum, mollem sonum representans, et ♮ quadrum, loco ejus ut frequenter ponitur h, durum sonum representans, quarum una est altior alia; et licet ponuntur uno loco, in manu tamen non sunt sub uno sono. Versus:*

Sub b fa, h mi duas voces volo demi,
Quas non mutabis, quia duplex est ibi clavis.

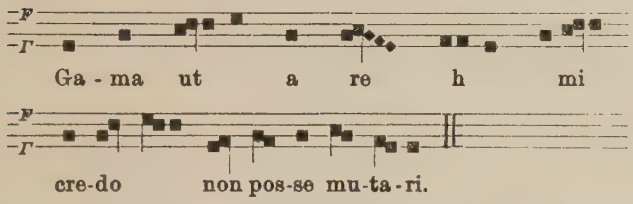
Sub b fa, ♮ mi duas voces volo demi,
Quas non mutabis, quia duplex ibi clavis.“

Quarto sciendum, quod mutacio est inventa propter defectum notarum eo, quia cantus transiens de una in octavam non sufficienter potest cantari per sex voces in attingendo eandem octavam sine mutacione vel mutacionibus. Quare mutacio propter hunc supplendum deffectum est adinventa.

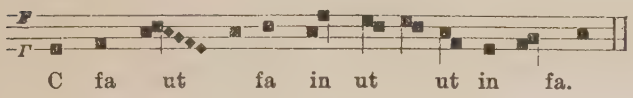
Quinto sciendum, quod si aliquis unamquamque syllabam seu vocem musicalem scire desideret, per quem, scilicet cantum, canatur, et cuius sit cantus, ille videat locum eiusdem vocis seu syllabe in manu, de qua querit, quo habito, descendat cum tali voce usque ad diccionem, que finitur in ut. Quo facto ibidem consideret, cuius cantus sit ut, eiusdem enim erit et illa vox, de qua queritur. Exempla patent in foribus. His itaque premissis, quia longum iter per precepta, breve autem et efficax per exempla, igitur videndum est exemplariter de unaquaque diccione in manu posita.

Et quia Γ ut in principio manus reponitur musice, unde notandum, quod Γ ut solum habet unam vocem, scilicet ut, que canitur per primum cantum h duralem, et cum hoc habet Γ grecum pro clave, mutacionem autem nullam habet, quod sic probatur, quia mutare voces nihil aliud est, nisi ascendendo vel descendendo per aliquem cantum unam vocem dare et ponere pro alia. Modo nihil dat, quod non habet, ut patet „primo elencorum“, et sic Γ ut non habens plures voces, quarum una deberet mutari in aliam, nullam habet mutacionem. Secundo sic probatur, quia idem non potest mutari in se ipsum. Nam idem, in quantum idem, non est aptum facere nisi idem, ut patet „secundo de generacione“. Et sic ex convenienti relinquit, quod Γ ut nullam habet mutacionem, unde gama est diccio greca, valens tantum apud Grecos, quantum G apud Latinos.

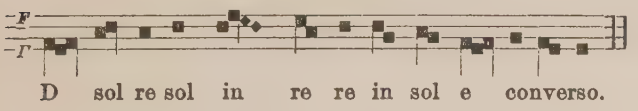
Demum ponitur A re et eciam habet unam vocem, scilicet re, que est primi cantus h duralis, et cum hoc habet A pro clave, mutacionem autem nullam habet propter easdem raciones, propter quas et *Γ* ut. Demum ponitur h mi, eciam dumtaxat unam vocem habens, scilicet mi, que quidem vox est primi h duralis, et cum hoc habet h quadrum pro clave, nullam autem habet mutacionem propter causas superius dictas. Unde versus: Unica si fuerit etc. Unde sequitur exemplum de omnibus istis tribus diccionibus per ordinem, in quibus nulla fit mutacio, quod sic patet:

Primus h duralis.

C fa ut habet duas voces, scilicet fa et ut, et C pro clave. Unde fa est primi cantus h duralis, ut vero primi naturalis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. Unde primo fa mutatur in ut ascendendo de primo h durali in primum naturalem, secundo mutatur ut in fa e converso descendendo de primo naturali in eundem primum h duralem, quod sic exemplatur:

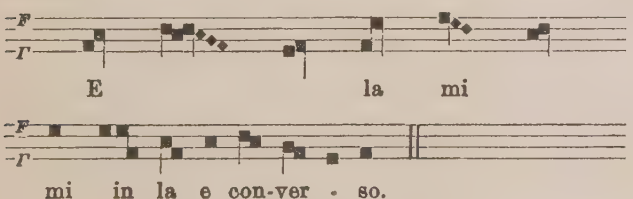
Primus naturalis.



D sol re habet duas voces, scilicet sol et re, et D pro clave. Unde sol est primi h duralis, re vero primi naturalis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. Unde primo mutatur sol in re ascendendo de primo cantu h durali in primum naturalem. Secundo vero mutatur re in sol e converso descendendo de primo cantu naturali in primum h duralem:



E la mi habet duas voces, scilicet la et mi, et E pro clave sua. Unde la est primi h duralis, mi vero primi naturalis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. Unde primo mutatur la in mi, secundo vero mi in la, que mutaciones patent in exemplo:

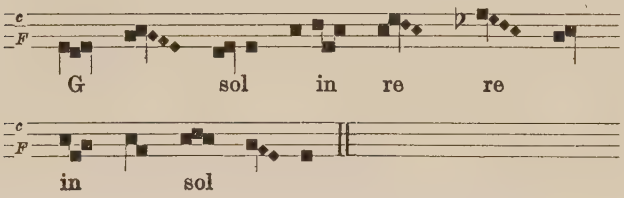


F fa ut habet duas voces, scilicet fa et ut. Unde fa est primi cantus naturalis, ut vero primi cantus b mollis. Et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. Unde primo mutatur fa in ut, secundo vero mutatur ut in fa e converso descendendo, que ambe mutaciones patent in hoc exemplo:

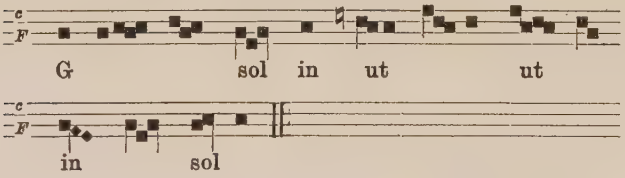
Primus b mollis:

G sol re ut habet tres voces, scilicet sol re ut, et G pro clave. Unde sol est primi naturalis, re vero primi b mollis, ut vero secundi h duralis. Et ita habet sex mutaciones, scilicet ascendendo tres et tres descendendo. Unde primo mutatur sol in re, secundo re in sol, que patent in exemplo:

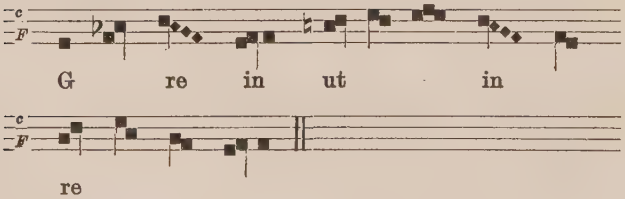
Secundus h duralis:

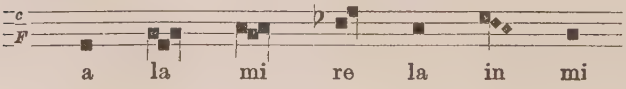
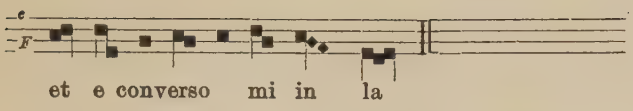


Tercio mutatur sol in ut ascendendo de primo cantu naturali in secundum h duralem. Quarto mutatur ut in sol e converso descendendo de secundo h durali in primum naturalem, quod patet in exemplo:

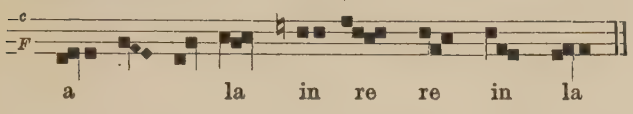


Quinto mutatur re in ut, sexto et ultimo mutatur ut in re, que iterum due mutaciones luculentissime patere possunt in hoc ipso exemplo:

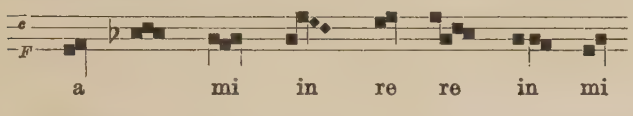


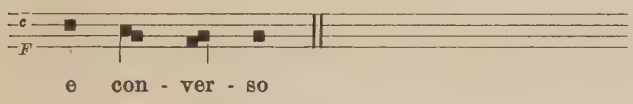
A la mi re habet tres voces, scilicet la mi et re, et a pro clave. Unde la est primi cantus naturalis, mi vero primi b mollis et re secundi cantus h duralis, et ita habet sex mutaciones, scilicet tres ascendentes et tres descendentes. Unde primo mutatur la in mi, secundo e converso mi in la, quod sic patet in exemplo:



Tercio mutatur la in re, quarto vero mutatur re in la, quod sic patet:



Quinto mutatur mi in re, sexto vero et ultimo mutatur e converso re in mi, ut patet in hoc exemplo:

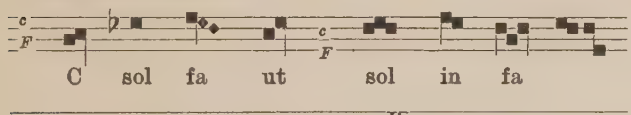




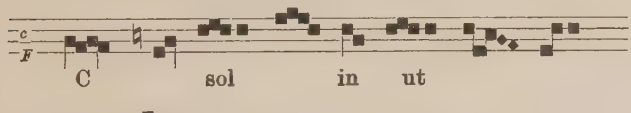
De b fa, h mi dictum est circa notabile tercii capituli eiusdem.

C sol fa ut habet tres voces, scilicet sol fa et ut, et c pro clave. Unde sol est primi b mollis, fa secundi h duralis, ut vero secundi naturalis, et ita habet sex mutaciones, tres ascendendo et tres descendendo. Unde primo mutatur sol in fa, secundo fa in sol, ut patet in exemplo:

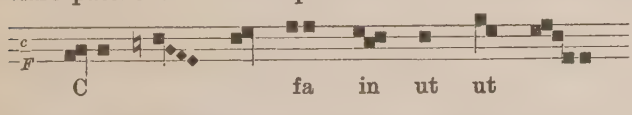
Secundus naturalis:

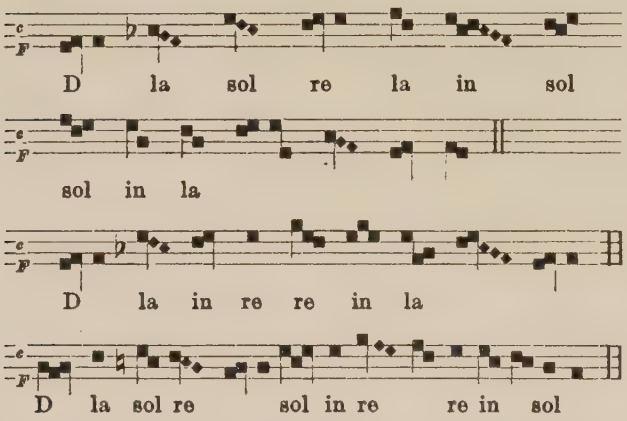


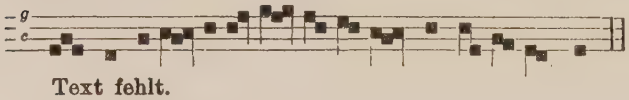
Tercio mutatur sol in ut, quarto vero mutatur ut in sol, que ambe mutaciones patent in hoc exemplo:



Quinto mutatur fa in ut, sexto et ultimo mutatur e converso ut in fa, que, inquam, ambe mutaciones satis clare patent in hoc exemplo:



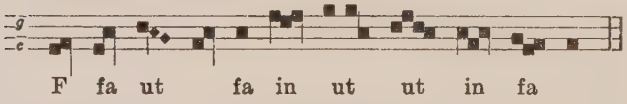
D la sol re habet tres voces, scilicet la sol et re, d vero pro clave. Unde la est primi cantus b mollis, sol secundi h duralis, re vero secundi naturalis, et ita habet sex mutaciones, scilicet tres in ascendendo et tres in descendendo. Unde primo mutatur la in sol, secundo vero mutatur sol in la, tercio mutatur la in re ascendendo, quarto re in la e converso descendendo, sexto et ultimo mutatur re in sol e converso descendendo. Quarum quidem omnium sex mutacionum exempla in his ipsis clarescunt tropis, qui secuntur:

E la mi habet duas voces, scilicet la et mi, et e pro clave. Unde la est secundi h duralis, mi vero secundi naturalis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo, quod sic pro exemplo:



Text fehlt.

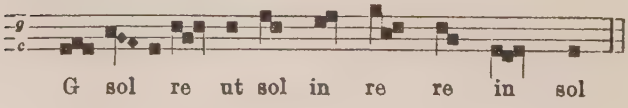
F fa ut habet duas voces, scilicet fa et ut, et f pro clave. Unde fa est secundi naturalis, ut vero secundi b mollis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. Unde primo mutatur fa in ut ascendendo, secundo e converso ut in fa descendendo:

Secundus b mollis:

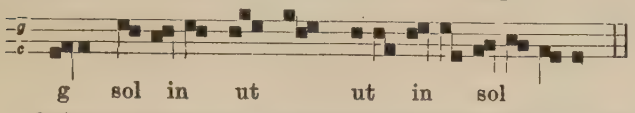


G sol re ut habet tres voces, scilicet sol re et ut, et g pro clave. Unde sol est secundi naturalis, re vero secundi b mollis, ut vero tercii h duralis, et ita habet sex mutaciones, tres ascendendo et tres descendendo. Unde primo mutatur sol in re ascendendo de secundo cantu naturali in secundum b mollem, secundo e converso descendendo de secundo b molli in secundum naturalem mutatur re in sol, quod sic patet in exemplo:

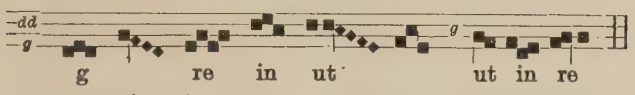
Tercius h duralis:



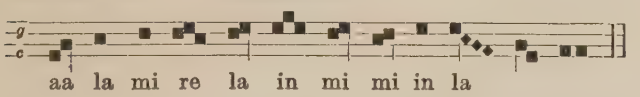
Tercio mutatur sol in ut ascendendo de secundo cantu naturali in tercium h duralem. Quarto mutatur e converso ut in sol descendendo de tercio cantu h durali in secundum naturalem, ut hoc patet in exemplo:



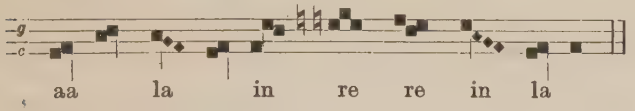
Quinto mutatur re in ut ascendendo de secundo b molli in tercium h duralem, sexto et ultimo mutatur e converso ut in re descendendo de tercio h durali in eundem secundum b mollem, quod sic patet in exemplo:



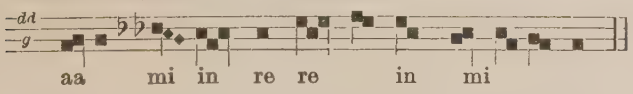
Aa la mi re habet tres voces, scilicet la mi et re et aa geminatum pro clave. Unde la est secundi naturalis, mi secundi b mollis, re vero tercii h duralis et ita habet sex mutaciones, tres ascendendo et tres descendendo. Unde primo mutatur la in mi ascendendo, secundo e converso mi in la descendendo:



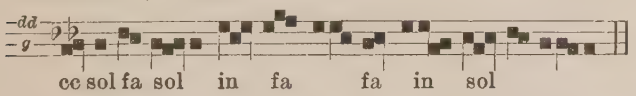
Tercio mutatur la in re ascendendo, quarto vero mutatur e converso re in la descendendo, que mutaciones patent in hoc ipso exemplo:



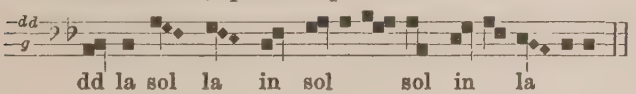
Quinto mutatur mi in re ascendendo, sexto et ultimo mutatur e converso re in mi descendendo, que quidem mutaciones patent in hoc exemplo:



Cc sol fa habet duas voces, scilicet sol et fa et cc geminatum pro clave. Unde sol est secundi b mollis, fa vero tercii h duralis et ita habet duas mutaciones, scilicet unam ascendendo et aliam descendendo. Unde primo mutatur sol in fa ascendendo, secundo fa in sol descendendo, ut hic:



Dd la sol habet duas voces, scilicet la et sol, et dd geminatum ponitur pro clave. Unde la est secundi b mollis, sol vero tercii h duralis et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. Unde primo mutatur la in sol ascendendo, secundo vero sol in la descendendo, quod sic patet:

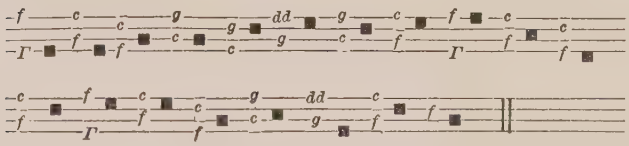


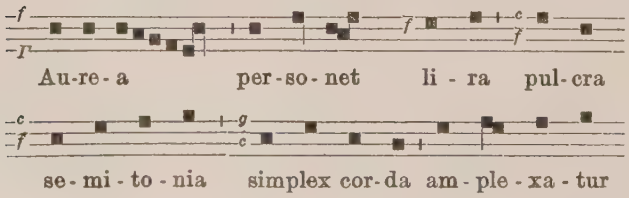
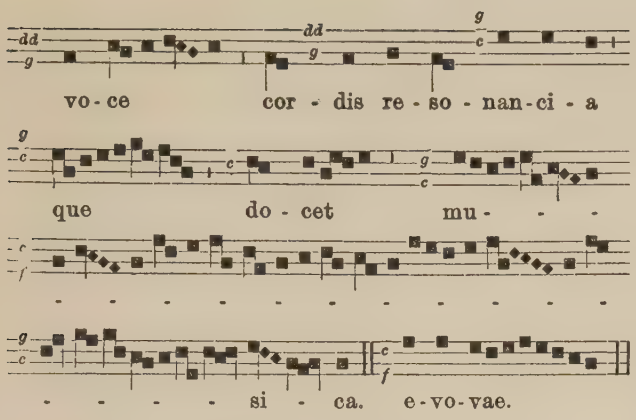
Ee la est ultima diccio extra manum posita, habens unam vocem scilicet la, que canitur per tercium h duralem et nullam habet mutacionem propter causas superius positas et locatur sub vertice medii digitti et hoc extra manum. Et quamquam multi asserunt, illam vocem e la positam in illa diccione scilicet ee la non esse tenendam seu ponendam, tamen Jo. O. posuit eandam pro ultima voce monocordi Guidonis et locavit eandam sub vertice medii digitti extra manum et hoc, ut tercius cantus h duralis maneat completus.

Capitulum sextum.

Circa examen clavium sciendum, quodsi quis velit scire distanciam unius note in cantu ab alia et hoc respectu diverse posicionis clavium, ille consideret locum in manu note ultime in respectu clavis regentis, demum attendat eciam et locum in manu note ultime in respectu clavis regentis, demum attendat eciam et locum in manu note prime clavis sequentis, scilicet recte. Quo facto videat distanciam inter illas duas notas, scilicet ultime clavis regentis syllabe precedentis et prime clavis sequentis sive recte, qua habita habebitur eciam et distancia unius note in cantu ab alia.

Verbi gracia ego volo scire, quota est illa nota, que est in c accuto ab illa, que est in G gravi. Primo debeo videre, ubi c in manu habet locum. Et habet in vertice fidii digitti et cum hoc G grave, quia in ventre auricularis, et ita debeo computare in quota distancia sit c accutum a G gravi, et quia, ut patet, c accutum existens in vertice fidii est in quarta distancia a G gravi existente in ventre auricularis, ergo eciam illa nota, que est in c accuto, est quarta ab illa, que in G gravi seu in primo g sol re ut.

Unde pro clariori intellectu istius capituli primo sequitur examen clavium earundem et principaliter inter solas claves, secundo tam inter claves, quam inter voces seu notas simul. Secunda ibi „aurea personet lira“, prima autem hic in loco:

Exemplum secundi, scilicet de examine clavium tam inter voces, quam inter claves simul patet in isto tropo sequenti scilicet „aurea“. „Lirin“ in greco latine dicitur „varietas“ vel „diversitas“, inde „lira-re“, et est instrumentum musicum, dictum a varietate vocum et sonorum, quos efficit, „lira“; eciam dicitur „sulcus‘ in latino:



Capitulum septimum.

Modus in genere describitur sic: est modulata intenssio vocum vel remissio singularum notarum. Vel sic: modus est diversarum vocum concors resonancia. Dicitur primo „modus“, et hoc est diffinitum, deinde ponitur in diffinicione „concors resonancia“, et hoc ponitur pro differenciis.

Notandum primo, quod noticia modorum est nobis utilis ad hoc, quia sicut sub octo partibus oracionis omne, quod profertur, continetur, sic eciam omne, quod canitur, novem modis modulatur. Et ita sicut aliquis ignorans partes oracionis nescit, quid loquitur et quicquid profert, incongrue profert, item eciam aliquis ignorans modos musicales nescit, quid canit, et quicquid canit, totum imperfecte canit. Unde Pitagoras philosophus grecus concordanciarum proporciones primo instituens cum Boecio, Guidone, Tubal a Ioanne de Muris unanimiter ipsam musicam in novem concordancias redigerunt.

Notandum secundo, quod modi usitati sunt novem in numero, scilicet: unisonus, semitonium, tonus et sic de aliis, quibus eciam additur dyapason. Tamen proprie loquendo ipse modus dyapason, quamvis sit decimus in ordine, est tamen nonus usitatus, et hoc non computando unisonum inter novem modos, quoniam proprie loquendo unisonus non est modus, quia unusquisque modus attenditur penes duo, scilicet penes elevacionem aut penes depressionem. Que elevacio et depressio in ipso non invenitur unisono, et ita preter unisonum erunt novem modi usitati in numero et dicuntur usitati, quia cum modis inusitatis computando erunt plures quam novem. Et hoc dicitur propter illos tres modos, qui sunt tritonus, semiditonus cum dyapenthe, ditonus cum dyapenthe, de quibus modis usitatis Io. Ole. tangit in sua musica dicens:

„Ter trinis modulis cantus contexitur omnis.“

Et quia premissa est eciam descripcio uniuscuiusque modi in speciali, quare notandum est tercio, quod unisonus, qui est inter omnes modos primus et fundamentum omnium aliorum modorum, sic potest describi: unisonus est unius et eiusdem vocis in linea vel in spacio immediata repeticio. Unde versus:

Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 422): „Unde modus est modulata intensio vocum vel remissio singularum notarum. Vel est diversarum vocum convenientia immediate juxta se positarum.“*

Adamus de Fulda, *Musica (G. III, 349): „Modus est modulata intensio vel remissio vocum aut notarum.“*

Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 422): „Sciendum, quod notitia modorum multum valet nobis, nam sicut in octo partibus orationis continetur quidquid dicitur, ita novem modis modulatur omne quod canitur.“*

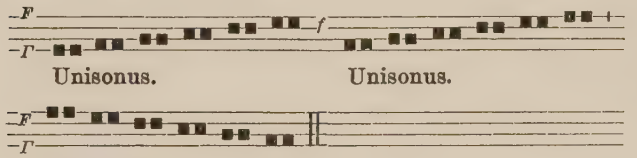
I. de Muris, *Speculum musice (C. II, 241):*

„... ut sicut octo partibus omne continetur, quod dicitur, ita modis octo modulatur omne, quod canitur.“

Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 422—23): „Primus igitur modus novem modorum dicitur unisonus et habet fieri ex uno sono plurium notarum in*

Unisonus voce solet in una resonare.

Et dicitur uni- sonus, quia unus sonus bis vel ter vel pluries replicatus in eodem spacio vel eadem linea sive infra vel supra. Si enim contrahitur vox sursum vel eciam deorsum tangendo vocem proximam, non unisonus, sed pocius semitonium vel tonus diceretur. Et iste modus est quasi caput omnium modorum aliorum, quia habet se ut fundamentum inter omnes alios modos. Et habet fieri in omnibus et singulis sex vocibus, secundum quod sex sunt voces musicales, scilicet ut, re, mi, fa, sol, la, nam quelibet illarum vocum aliquociens resumpta, sive hoc sit in linea, sive in spacio, semper causat; perficit unisonum. Unde eciam hic advertendum, quod unisonus non dicitur proprie modus eo, quia nec intenditur, nec remittitur, sed est modus similitudinarie. Nam sicut positivus improprie dicitur gradus, quia est fundamentum aliorum graduum, quia ab eo formantur et habent originem tanquam a fundamento, similiter sicut et unicus casus dicitur improprie casus eo, quod ipse a nullo cadit, sed alii cadunt ab eo, ita unisonus vocatur improprie modus, quia ponit fundamentum aliorum, et cum hoc alii modi descendunt et formantur ab eo. Unde ipsius exemplum sic patet:



Unisonus.

Semitonium, modus secundus, diffinitur sic: Est unius vocis in aliam sibi proximam et immediatam modica et debilis intenssio vel remissio. Et dicitur semitonium secundum aliquos a „semis“, quod est „medium“ et „tonus“, quasi medietas toni. Sed ista interpretacio minus bene valet. Primo tonus siquidem dividi non potest in duo equalia, sed pocius in duo inequalia, ergo semitonium dicitur esse tonus imperfectus seu non plenus. Sicut enim vas dicitur semiplenum, quia non est plenum, similiter sic semitonium dicitur quasi imperfectus vel non plenus vir eo, quod abutens operibus virilibus feminarum moribus deturpatur; ita eciam semitonium dicitur quasi sonus imperfectus. Et ob hoc secundum aliquos semitonium dicitur a „semis“, quod est „imperfectum“, et „tonus“ quasi imperfectus tonus. Unde semitonium habet se ut dulcedo et condimentum tocius cantus, nam sine ipso cantus est corrosus, transformatus et dilaceratus, ut fit frequenter in cantibus rusticorum. Et habet fieri dupliciter, scilicet de mi in fa ascendendo et e converso de fa in mi descendendo. Unde versus:

Fa mi semitonium modulacio dat ter vocum.

Ex quo sequitur per modum corrolarii, quod tantum septem reperiuntur semitonia in tota manu; secundum: eciam solum septem sunt cantus in manu. Et hoc intelligendo de semitoniis ascendentibus, quia cum semitoniis descendentibus computando, tunc erunt in tota manu semitonia 14 in numero, quia septem de mi in fa ascendoncia et septem e converso de fa in mi descendencia,

eadem linea vel in eodem spatio resumptarum. Et diffinitur sic: Unisonus est unius et eiusdem vocis reiteratio - - - Et iste modus quasi causa est omnium majorum modorum, quia habet se sicut principium inter alios modos, cum omnes alii modi ab eo trahunt originem — — —

Et fit sex modis secundum sex voces, scilicet: ut, re, mi, fa, sol, la. Quelibet enim istarum vocum resumptarum aliquotiens in spatio vel in linea dicitur unisonus. Versus:

Unisonus clave solet in una resonare.

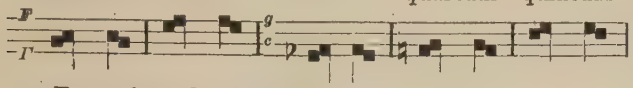
— — — Et iste modus improprie dicitur modus eo, quod nec intenditur nec remittitur, id est nec elevatur neque deprimitur; recte enim sic positus gradus improprie dicitur gradus, quod ponitur fundamento omnium aliorum graduum. Et ultimo dicitur eo, quod alii toni cadunt ab eo; sic unisonus dicitur modus, quia est omnium aliorum modorum fundamentum.“

***Anonymus XI.** Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 423): „Secundus modus est semitonium. Et diffinitur sic: Semitonium est unius vocis in proximam immediate sequentem modica et debilis intensio vel remissio, id est elevacio vel depressio.“*

Ebenda 423: „Versus: „Fa mi semitonium modulatio dat ter rectum.“

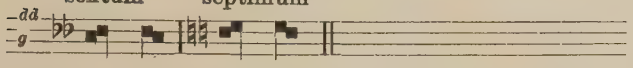
et ita erunt 14, ut patet practicanti. De quo quidem semitonio tale exemplum:

Primum semitonium secundum tercium quartum quintum



Exemplum de semitonio.

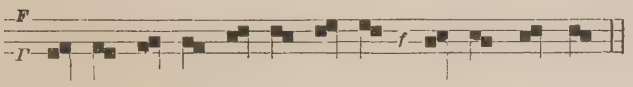
sextum septimum



Tonus est tercius modus. Est transitus vel saltus unius vocis in aliam sibi proximam et immediatam potenter, viriliter et perfecte sonans. Et dicitur tonus a „tonando"; quasi viriliter et perfecte sonat, quia habet perfectum et fortem sonum respectu semitonii. Secundum vero Guidonem sic describitur: „Tonus est adherencia duarum vocum plenum sonum emittencium sine quovis intervallo seu distancia." Et habet fieri in omnibus vocibus de alia in aliam ascendendo vel descendendo, demtis istis duabus vocibus, scilicet mi et fa. Et ita habet 4 species ascendentes, scilicet de ut in re, de re in mi, de fa in sol, de sol in la. Et iterum quatuor descendentes, scilicet de la in sol, de sol in fa, de mi in re, de re in ut. Unde versus:

Dant fa, sol, la tonos, vel ut, re, mi tibi plenos.

Notandum, quod tonus capitur dupliciter, scilicet proprie, et ita hic diffinitur, alio modo improprie. Et sic tonus est discrecio principii, medii et finis, de quo quidem tono improprie accepto et de eius differenciis patebit inferius. De tono autem hic accepto tale signatur exemplum:

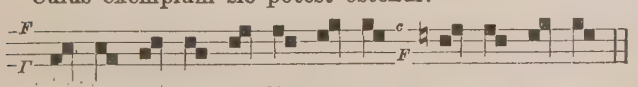


Exemplum de tono.

Semiditonus, quartus modus in ordine, diffinitur sic: Est unius vocis in terciam debilis intenssio vel remissio. Vel sic: Semiditonus est distancia constans ex tono et semitonio et habet 4 species, scilicet duas ascendentes et duas descendentes! Unde ascendendo semiditonus primo causatur de re in fa, secundo de mi in sol ascendendo. Descendendo autem primo causatur de sol in mi, secundo de fa in re. Et dicitur semiditonus a „semis", quod est „medium" et „tonus", quasi modus ex tono et semitonio complexus. Unde dicitur a semitonio et tono. Et dirigit saltum de una in terciam, sicut et ditonus, tamen differunt, quia ditonus nunquam includit in se semitonium, semiditonus vero semper. Unde versus:

Semique ditonus est, cum sol mi vel fa re sibi iungis.

Cuius exemplum sic potest ostendi:



Exemplum de semiditono.

Joh. Cotto, *De musica (G. III, 238): „Tonus a tonando vocatur, est autem tonare potenter sonare, et tonus fortem habet sonum respectu semitonii."*

Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 423): „Tonus, sicut canitur, diffinitur sic: Est saltus unius vocis in proximam et immediatam potenter et viriliter sonans. Vel secundum Guidonem est adherencia duarum vocum, plenum sonum emittentium sine aliquo intervallo, id est distancia. Et dicitur a „tonatio", id est potenter et viriliter sonandum, quia fortem et potentem habet vocem sine sonitu semitonii — — —*

Versus: Dant fa, sol, la tonos, vel ut re mi plenos."

Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 423): „Quartus modus est semiditonus — — — et diffinitur sic: Semiditonus est unius vocis in tertiam debilis intensio vel remissio."*

Anonymus IX. *Tractatus de musica (C. II, 487): „Semiditonus est consonantia constans ex tono et semitonio.*

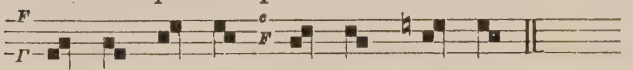
Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 423): „Vel dicitur a semis, imperfectus tonus, et dirigit saltum suum in tertiam sicut ditonus. Et differunt in hoc, quod ditonus nunquam in suo ambitu semitonium includit, semiditonus vero semper — — —*

Versus: Semique ditonus est, cum sol mi vel fa re sibi iungis."

Ditonus quintus modus, et diffinitur sic: Est saltus unius vocis in terciam, fortiter et viriliter sonans. Vel sic: Est distancia seu intervallum duorum tonorum continuorum eis proximorum. Et dicitur a „dya", quod est duo, et „tonus", quasi duos tonos in se continens. Et habet fieri duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo. Unde ascendendo duobus modis, scilicet primo de ut in mi, secundo de fa in la. Descendendo eciam fit duobus modis, scilicet de la in fa et de mi in ut. Constat igitur ditonus ex tribus vocibus. Unde versus:

Ditonus est ut mi, nec non fa la sibi iungis.

Cuius exemplum sic potest ostendi:



Exemplum de ditono.

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 423): „Quintus modus est ditonus — — — et diffinitur sic: Ditonus est saltus unius vocis in tertiam plene et viriliter sonans."

Anonymus IX. Tr. de mus. (C. II, 487): „Dytonus est consonantia constans ex duobus tonis continuis."

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. etm ens. (C. III, 423): „Et dicitur a dya, quod est duo, et tonus, quasi duos tonos continens — — — Versus: Ditonus est ut mi vel fa la cum sibi jungit."

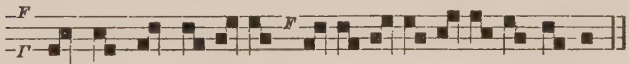
Dyatheseron sextus modus in ordine dicitur.

Est saltus de una voce in quartam proporcionaliter licet imperfecte sonans. Vel sic: Est distancia seu consonancia constans ex quatuor vocibus, scilicet ex duobus tonis et semitonio. Et habet fieri duobus modus, scilicet ascendendo et descendendo. Ascendendo tribus modis, scilicet primo de ut in fa, secundo de re in sol, tercio de mi in la. Descendendo eciam tribus modis, scilicet de la in mi, secundo de sol in re, tercio de fa in ut. Unde versus:

La mi, sol re, fa ut dyatheseron esse probant.

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 423): „Sextus modus est dyatessaron et habet fieri, quum fit descensus, vel ascensus de aliqua voce in quartam proportionaliter sonans."

Et sic de quacumque voce in quartam saltum faciendo concorditer habetur, dyatheseron decanitur. Sic eciam et in aliis locis, preterquam ascendendo a G gravi ad h quadrum accutum, et a b rotundo accuto ad e accutum minutum et ab f accuto minuto ad h h quadrum geminatum, quia tunc ibi committitur tritonus, ille modus inusitatus, de quo inferius, non autem dyatheseron. Unde de dyatheseron tale ponitur exemplum:



Exemplum de dyatheseron.

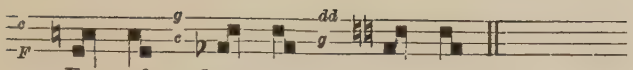
Tritonus si dignus est connumerari inter alios modos, sic potest describi: Est spacium seu distancia constans ex tribus tonis, vel tres in se continens tonos. Et dicitur a „tris", quod est „tres", et „tonus", quasi modus constans ex tribus tonis et nullo semitonio incluso. Et habet fieri duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo. Ascendendo tribus modis, primo de F gravi ad h quadrum minutum, secundo ascendendo a b rotundo accuto minuto ad e accutum minutum, tercio ab f accuto minuto ascendendo ad h h quadrum geminatum. Similiter descendendo eciam habet fieri tribus modis, scilicet primo de h h geminato quadro usque ad f accutum minutum, secundo descendendo ab e accuto minuto usque ad b rotundum accutum, tercio descendendo de h duro accuto usque ad F grave. Alias autem in manu musica tritonus non habet locum, quia per tritonum raro canimus vel pocius nunquam, quia est nimis dissonus. Ergo digne inter distancias novem non connumeratur. Unde versus:

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 424): „Et dicitur a tris, quod est tres, et tonus, quasi constans ex tribus tonis non intercluso semitonio."

Tritonus fa cum mi duro vel e contra fertur haberi.

Cuius tale ponitur exemplum:

Ebenda pag. 424: „Versus: „Tritonus cum fa mi vel e contra fertur haberi."



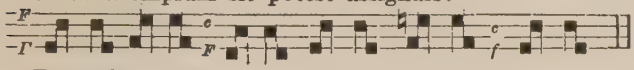
Exemplum de tritono.

Dyapenthe, septimus modus, diffinitur sic: Est saltus de una voce in quintam dulciter et iocunde sonans. Et dicitur secundum Io. Ia. in Ka. con.[1]) a „dy", quod est de, et „pentha", quod est quinque, quasi modus faciens saltum ab una voce in quintam, nam a qualibet voce in quintam saliendo fit dyapenthe. Hic tamen est advertendum, quod a h gravi in F grave et a ♮ accuto usque ad f accutum minutum ascendendo vel eciam descendendo non fit dyapenthe.

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 424): „Septimus modus est dyapente — — — Et diffinitur sic: Diapente est saltus ab una voce in quintam dulciter et iocunde resonans. Et dicitur a dya, id est de, et penta, id est quinque, quasi de quinta ad quintam."

Vel dyapenthe diffinitur sic: Est distancia constans ex quatuor[2]) tonis et uno semitonio, ut patet practicanti. Et habet fieri duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo. Ascendendo quatuor modis, scilicet primo de ut in sol, secundo de re in la, tercio de mi in mi, quarto de fa in fa. Similiter eciam descendendo quatuor, scilicet de la in re, secundo de sol in ut, tercio de mi in mi, quarto de fa in fa. Unde versus:

Et mulcens aures sepe sonat dyapenthe.
Intensus vero dicitur quintam retinere.
Fa fa, mi mi, la re, sol ut formant dyapenthe.

Cuius exemplum sic potest assignari:

Exemplum de dyapenthe.

Semitonium cum dyapenthe octavus modus. Et diffinitur sic: Est saltus de una voce in sextam debiliter et imperfecte sonans. Vel sic: Est distancia constans ex tribus tonis et duobus semitoniis, et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo de una voce in sextam. Unde versus:

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 424): „Octavus modus dicitur semitonium cum dyapente . . . Et describitur sic: Semitonium cum dyapente est saltus unius vocis in sextam imperfecte sonans . . . Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo de una voce in sextam et in fine sexte semitonium in ascendendo et constat ex tribus tonis et duobis semitoniis . . . Versus: Semitonium jungit sibi dyapente."

Semitonium sepe iungit sibi dyapenthe.

Unde refert dicere semitonium cum dyapenthe, quia semitonium et dyapenthe sunt due speciales consonancie, de quibus supra. Sed semitonium cum dyapenthe est una consonancia, de qua primo ad propositum. Et iste modus habet fieri non alibi, nisi ubi semitonium in sexta voce reperitur. Cuius quidem semitonii cum dyapenthe exemplum tale sequitur:

Exemplum de semitonio cum dyapenthe.

Tonus cum dyapenthe nonus modus. Et diffinitur sic: Est saltus de una voce in sextam potenter et viriliter seu perfecte sonans, et dicitur a „tono" et „dyapenthe". Vel sic: Tonus cum dyapenthe est distancia constans ex quatuor tonis et semitonio, ut patet practicanti. Et habet fieri eciam duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo de una voce in sextam in fine sexte tonum includendo. Unde versus:

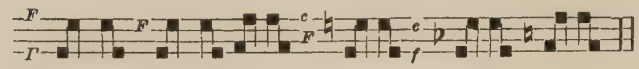
Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 424): „Nonus modus est tonus cum dyapente . . . Et diffinitur sic: Tonus cum dyapente est saltus unius vocis in sextam potenter, viriliter sonans. Et dicitur a tono et dyapente compositus. Constat enim ex quatuor tonis et uno semitonio et fit dupliciter, scilicet in ascendendo et descendendo."

Tonum cum dyapenthe poteris quemque iugare.

[1]) Die Bedeutung dieser Abkürzungen ist unklar.

[2]) Ex tribus.

Cuius quidem modi declaratum patet hic in exemplo:



Exemplum de tono cum dyapenthe.

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 424): „Et diffinitur sic: Dyapason est saltus ab una voce in octavam dulcissime sonans et constat ex quinque tonis et duobus semitoniis.“

Dyapason seu ultimus modus de numero aliorum, de quibus supra dictum est. Ille sic diffinitur: Est saltus de una voce in octavam dulcissime sonans. Vel sic: Est distancia musicalis constans ex quinque tonis et duobus semitoniis, ut faciendo saltum a Γ greco ad G grave, quod ponitur in ventre auricularis. Et dicitur a „dya“, quod est de, et „pan“, quod est totum, et „son“, quod est sonus, quasi modus continens in se omnem sonanciarum et distanciarum sonos.

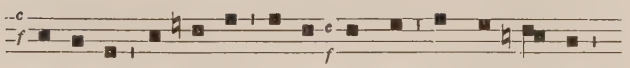
Et habet fieri dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo de una in octavam. Unde versus:

Complectens octo superadditur his dyapason.

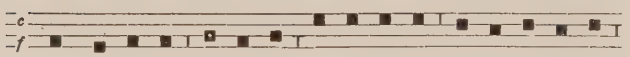
Cuius declaracio sic ostendi potest:

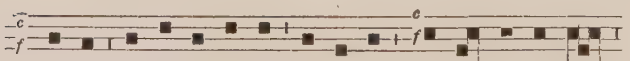
Exemplum de dyapason.

Ex omnibus igitur iam dictis patet talis conclusio: Tantum novem sunt modi principales apud musicos tam veteres quam modernos communiter usitati, specifice et formaliter distincti, sic quod non plures ad alios reducibiles. Et hoc non computando unisonum pro primo modo, ut dictum est. Et sunt isti per ordinem, scilicet semitonium, tonus, semiditonus, ditonus etc. Dicuntur in conclusione „communiter usitati“ propter illos tres, scilicet tritonum, de quo supra, semiditonum cum dyapenthe et ditonum cum dyapenthe, de quibus patebit. Qui quidem tres modi non sunt usitati. Alie autem particule in conclusione posite faciliter intelligi possunt. Isti autem novem modi usitati satis clare patent in isto tropo sequenti, scilicet: Ter terni sunt modi:



Ter terni sunt modi, qui-bus o-mnis can-ti-le-na

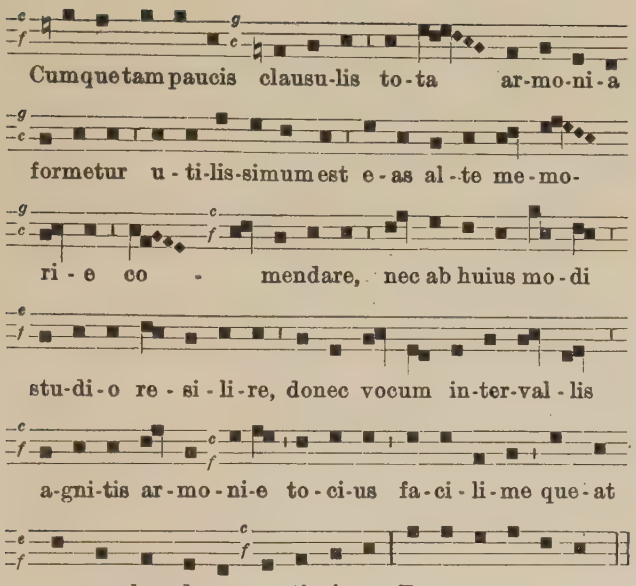


con-te-xi-tur, sci-li-cet u-ni-so-nus, se-mi-to-ni-um,

to-nus, se-mi-di-to-nus, di-to-nus, dy-a-the-se-ron,

dy-a-penthe, se-mi-to-ni-um cum dy-a-penthe,

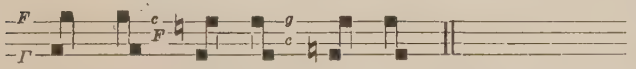
to-nus cum dy-a-penthe et hic modus dy-a-pa-son.

Si quem de-lectat cantus, hos modos sci-re o-portet.



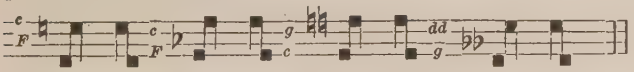
Consequenter notandum est, quod sunt quidam musici, qui ultra istos novem modos, de quibus luculentissime patet in isto tropo prenotato, adhuc addunt tres modos inusitatos, scilicet tritonum, de quo supra, semiditonum cum dyapenthe et ditonum cum dyapenthe. Unde semiditonus cum dyapenthe potest sic describi: Est ascenssus vel descenssus de una voce in septimam debiliter et imperfecte sonans. Vel sic: Est distancia constans ex quatuor tonis et duobus semitoniis, quod patet in hoc exemplo:

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 424—425): „Item notandum: quidam musici ultra illos novem modos superaddunt quatuor inusitatos, qui ex his componuntur — — —

Ebenda: Semiditonus cum dijapente sic definitur: est ascensus vel descensus ab una voce in septimam debiliter sonans.“

Exemplum de semiditono cum dyapenthe.

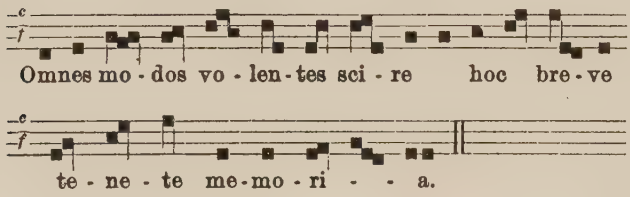
Sed ditonus cum dyapenthe sic potest diffiniri: Est ascenssus vel descenssus de una voce in septimam potenter et viriliter sonans. Vel sic: Ditonus cum dyapenthe est distancia constans ex quinque tonis et semitonio, in fine septime tonum includendo. Et habet fieri duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo, quod patet in hoc exemplo:

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 424—425): „Est ascensus vel descensus ab una voce in septimam viriliter sonans.“



Exemplum de ditono cum dyapenthe.

Sufficiencia omnium modorum tam usitatorum, quam inusitatorum est ista: Omnis cantus, quocumque modo formatur, vel fit in una resonancia vel in pluribus. Si in una, et sic causatur unisonus. Si vero in pluribus, et hoc est septem modis. Quia vel talis resonancia fit in secunda, et hoc est dupliciter: vel in secunda debiliter intensa vel remissa, et sic est semitonium; vel potenter et viriliter intensa vel remissa, sic fit ipse tonus. Si autem fit in tercia, hoc est eciam dupliciter: vel talis tercia debiliter intenditur vel remittitur, et sic commit-

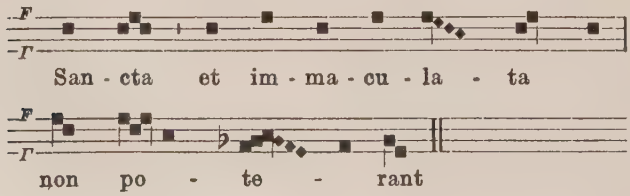
titur semiditonus, vel perfecte et viriliter, et sic causatur ditonus. Si vero talis resonancia fit in quarta, hoc iterum dupliciter: vel talis quarta est debilis, sic est dyatheseron, vel potens et inusitata, sic est ipse tritonus. Sed si in quinta, illa resonancia semper est dulcis et vocatur greco nomine dyapenthe; vel in sexta, hoc eciam est dupliciter: vel talis sexta habetur imperfecta, et sic est semitonium cum dyapenthe, vel perfecta et potens, et sic est ipse tonus cum dyapenthe. Si autem talis resonancia causatur in septima, hoc eciam contingit dupliciter: vel imperfecte, et sic est semiditonus cum dyapenthe, vel perfecte, et sic est ditonus cum dyapenthe. Octava autem illa semper potenter et viriliter sonat et vocatur greco nomine dyapason.

Capitulum octavum.

Coniuncta secundum intencionem Jo. Ole. diffinitur sic: „Est secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonium et e converso de semitonio in tonum transicio.“ Et non est intelligendum, quod tonus omnis mutaretur in semitonium vel e converso, quia hoc fieri non potest, ex quo inter se distinguuntur specifice et differunt penes perfectum et imperfectum. Sed sic est intelligendum, quod in eo loco, in quo solebat fieri semitonium, per coniunctam fit tonus et e converso, ubi solebat fieri tonus per coniunctam fit semitonium.

Notandum primo, quod omnis coniuncta per b molle signata vocatur fa, sed per h quadrum signata dicitur mi.

Secundo sciendum, quod octo sunt conjuncte in numero: quatuor superiores et quatuor inferiores.

Unde prima coniuncta accipitur inter A grave et h durum grave, hoc est inter A re et h mi et signatur in h duro gravi per b molle, et erit ibi fa loco mi per mutacionem ut in sol in C fa ut, quod est contra naturam manus musice, ita quod ad A re veniet mi, et ad *Γ* ut: re, que omnia sunt contra naturam manus musice. Et patet hec coniuncta in illo responsorio de beata virgine „Sancta et immaculata virginitas“, ubi in illo loco eiusdem responsorii, scilicet „non poterant“, sub illa diccione „poterant“ fit descenssus usque ad *Γ* ut, et ibi in tali descenssu comittitur prima coniuncta. Et hoc est verum, dum modo incipitur tale responsorium in D gravi, ut hic patet:



Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 426): „— — — *conjuncta secundum vocem hominis vel instrumenti est facere de tono semitonium et e converso de semitonio tonum . . . Et non est intelligendum, quod tonus mutetur in semitonium, et e converso semitonium in tonum, sed in loco, in quo solebat esse semitonium, per conjunctam fit tonus et e converso.*“

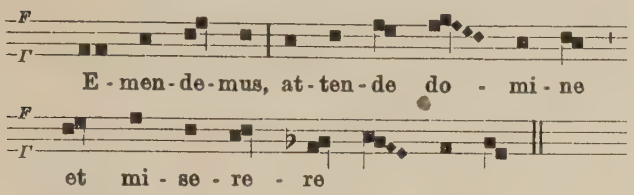
Ebenda: „*Et sciendum, quod omnis conjuncta signata per b molle dicitur fa, sed per ♮ quadratum dicitur mi, loco cujus frequenter h.*“

— — — *Ebenda:* „*Sunt autem octo in numero, scilicet quatuor superiores et quatuor inferiores, de quibus prima coniuncta accipitur in A et B, ut inter A re et B mi, et signatur in ♮ gravi, id est in ♮ mi per b molle, et erit ibi fa* — — —

Et hoc patet in illo responsorio: „*Sancta et immaculata*“ *in loco, in quo dicitur* „*non poterant.*“

Consimiliter hec eadem coniuncta haberi potest in illo responsorio, quod canitur tempore quadragesimali, scilicet „Emendemus“ in loco, quo decanitur „miserere“, ubi eciam fit descenssus usque ad *Γ* ut. Et hoc est verum, dummodo idem responsorium incipitur in A re, quod sic patet:

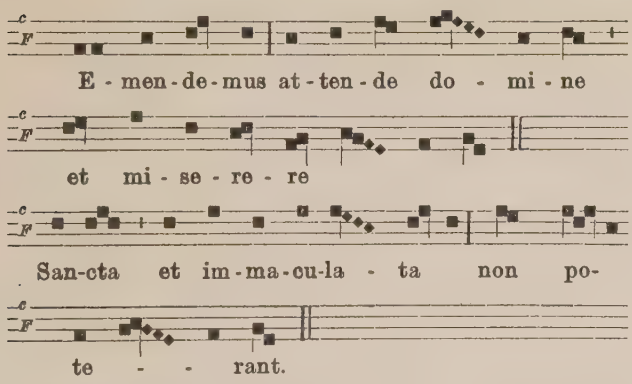
Ebenda: „Similiter in hoc responsorio: „Emendemus in melius“ canitur eadem conjuncta in loco, in quo dicitur „Et miserere“.“



Unde notandum est, quod hec coniuncta prima in pluribus locis canitur regularium. Posset causari et maxime in cantibus directis secundi toni, ut puta in responsoriis, introitibus et multis aliis cantibus. Sed tamen advertendum est, quodsi aliquis vellet evitare talem coniunctam primam in predictis cantibus, tunc eosdem cantus aliter et aliter incipiat. Unde si aliquis vult evitare coniunctam in illo responsorio „Sancta et immaculata virginitas“, tunc incipiat illud in a accuto, hoc est in primo a la mi re, et tunc nulla coniuncta poterit causari. Similiter ad evitandam coniunctam in „Emendemus“ incipiatur in E gravi, id est in primo E la mi. Et sic evitabitur hec prima coniuncta seu primum vicium, ut patet in exemplis hic de utroque positis:

Ebenda: „Et nonumquam pluribus aliis locis cantuum regularium prima conjuncta possit cantari — — —

Sed tamen si aliquis evitare vellet predictas conjunctas, tunc hoc responsorium, scilicet „Sancta et immaculata“, incipi debet in a accuto, id est in a la mi re. Sed sequentia duo responsoria, scilicet „Fuerunt sine querela“ et „Emendemus“, incipi debent in E finali, id est in E la mi.“

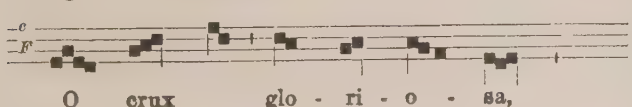


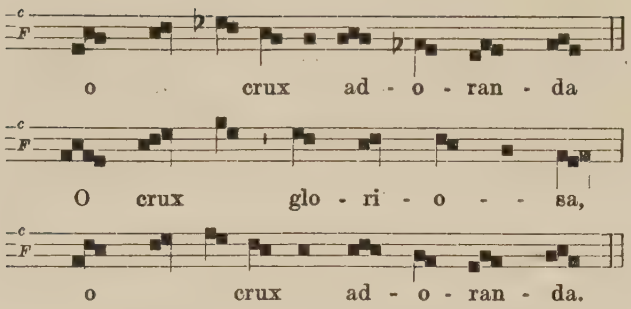
Secunda coniuncta accipitur inter D et E graves seu finales, hoc est inter D sol re et E la mi. Et signatur in E gravi per b molle, ita quod ibi erit fa loco mi. Que quidem secunda coniuncta patet in illa antifona „O crux gloriosa“, que canitur „de sancta cruce“ in loco, quo decanitur „o adoranda“. Similiter eciam patet in illo responsorio „de concepcione virginis marie“, scilicet „Gaude Maria“ in loco, quo decanitur „interemisti“.

Si autem quis velit evitare hanc coniunctam secundam in responsorio predicto „o crux“ et simili cantu, tunc responsorium predictum et cantus similes incipiat in E gravi. Exemplum:

Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 427): „Secunda conjuncta incipitur inter D et E finales et inter D sol re et E la mi et signatur in E gravi per b molle, sic quod ibi est fa . . . Similiter eadem conjuncta in hoc responsorio: „Gaude Maria Virgo“ in loco, in quo canitur „interemisti,“ et etiam in hac antiphona „O crux gloriosa“.“*

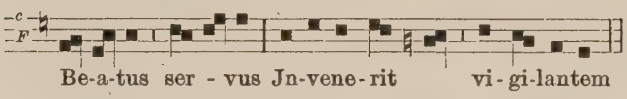
Ebenda: „Si autem velis predictas conjunctas evitare, incipe cantum predictum, videlicet „Gaude Maria“ et o crux“, in finali et in E la mi.“



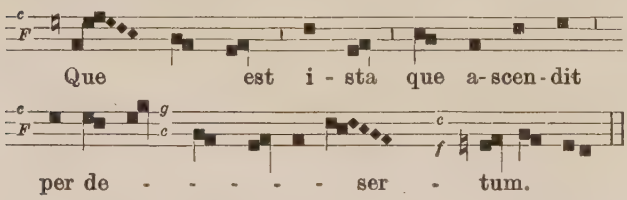


Tercia coniuncta accipiter inter F et G graves, id est inter primum G sol re ut. Et signatur in F gravi per h durum, sic quod erit ibi mi loco fa. Que quidem coniuncta clare patet in illa communione „Beatus servus" in loco, quo decanitur „invenerit vigilantem". Et hoc est verum, si incipitur in E gravi. Descendendo enim cum illis diccionibus, scilicet „invenerit vigilantem" ab a accuto contingit fieri mi in fa per coniunctam, quod satis clare patet in hoc exemplo:

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 427): „Tercia conjuncta accipitur inter F et G finales, id est inter F fa ut et G sol re ut. Et signatur in F gravi per ♮ quadratum, sic quod ibi cantetur mi, ut patet in illa communione „Beatus servus" in loco, in quo dicitur „vigilantem"."

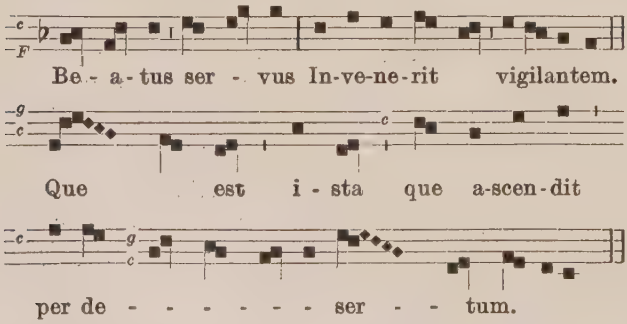


Similiter eciam patet eadem coniuncta in illo responsorio de „assumcione gloriose virginis", videlicet „Que est ista" in loco, quo decantatur „per desertum". Et hoc est verum, si incipiatur in E gravi, quod sic patet:



Si autem in predictis cantibus hanc coniunctam terciam evitare volueris, ex tunc eosdem cantus incipias in a accuto, id est in primo a la mi re et sic coniunctam ipsam evitare poteris, quod sic patet:

Ebendá: „Si autem volueris predictam conjunctam evitare, tunc incipe illam communionem in a acuto, id est in a la mi re per primum cantum b mollem."

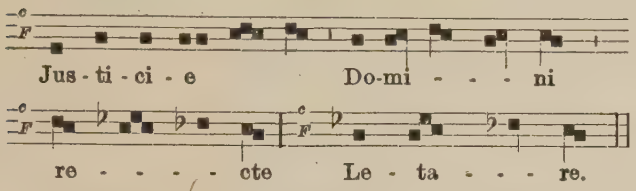


Quarta coniuncta accipitur inter G grave et a accutum minutum. Et signatur in a accuto per b molle, et erit ibi fa loco mi. Et patet hec coniuncta in illo offertorio „Justicie domini" in loco, quo decanitur „recte". Et hoc est verum, si incipiatur in E gravi, vel aliquando in

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 427—428): „Quarta conjuncta accipitur inter G finale et a acutum per b molle sic quod ibi canitur fa."

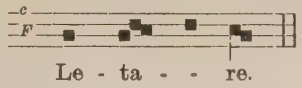
D gravi. Similiter hec coniuncta patet in illo introitu „Letare“. Et hoc est verum, si fit ascenssus ab F gravi per dyatheseron ad b molle accutum sub illa media syllaba, scilicet „ta“ huius diccionis „Letare“, scilicet sive eciam fit ascenssus ab F gravi ad G grave per tonum sol in re in G gravi mutata.

Exemplum primi:

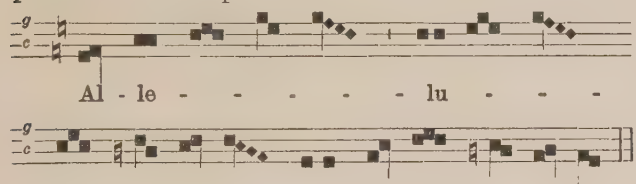


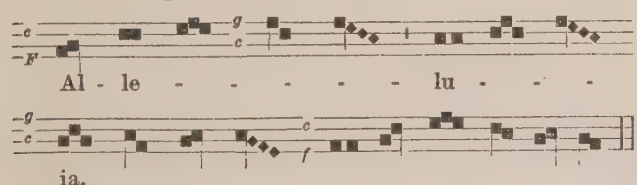
Si autem in predicto offertorio quis coniunctam evitare voluerit, ex tunc ipsum incipiat in E gravi, hoc est in primo E la mi, quod patet in hoc exemplo:

Similiter si quis vult evitare coniunctam in predicto introitu, scilicet „Letare“, incipiat eundem in F gravi et statim saltum faciat per ditonum ad a la mi re, ut hic patet in exemplo:

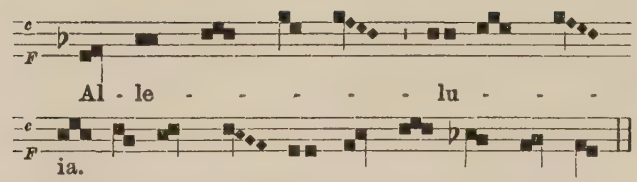


Quinta coniuncta accipitur inter c et d accutas, hoc est inter c sol fa ut et d la sol re. Et signatur in c accuto per h quadrum, ita quod erit ibi mi loco fa. Et hec coniuncta patet in illo iubilo „Alleluia“, quod canitur de assumcione beate virginis marie, videlicet „Assumta est maria in celum“. Et hoc est verum, si incipiatur in a accuto, id est in primo a la mi re, quod patet in hoc exemplo:



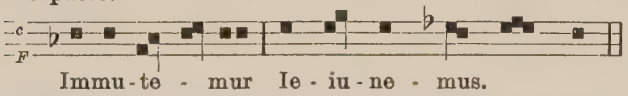
Si autem quis in predicto jubilo voluerit evitare coniunctam, ex tunc incipiatur in G gravi, hoc est in primo G sol re ut, quod sic patet.

Potest eciam eadem coniuncta evitari in predicto iubilo, si scilicet incipiatur in F gravi, et tunc erit quinti toni, quod sic patet in hoc exemplo:

Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens.* (*C. III, 428*): *„Quinta conjuncta incipitur inter c et d acutas, id est inter c sol fa ut et d la sol re, et signatur in c acuto per ♮ quadratum, sic quod ibi erit mi, ut patet in hoc jubilo videlicet „Alleluja,“ quod cantatur de „Assumptione virginis Mariae in celum.“ Et hoc est verum, si incipitur in a acuto, id est in a la mi re.“*

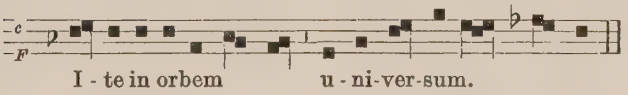
Ebenda: „Si autem in precedenti jubilo conjunctam evitare volueris, incipe ipsum in F finali, id est in F fa ut per primum cantum b mollem, quia ibidem debet etiam terminari, ex quo est quinti toni.“

Sexta coniuncta accipitur inter d et e accutas minutas, hoc est inter d la sol re et secundum e la mi. Et signatur in e accuto per b molle, ita quod ibi erit fa loco mi. Et hec coniuncta patet in illa antifona, que canitur in die cinerum, scilicet „Immutemur habitu“ etc. in loco, quo decanitur „ieiunemus“. Et hoc est verum, si ibi tercia non elevatur, et maxime supra illam syllabam „mus“ huius diccionis „ieiunemus“, quia si tercia elevabitur, tunc coniuncta non habet locum.

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 428—429): „Sexta conjuncta accipitur inter d et e acutas, id est inter d la sol re et e e la mi et signatur in e acuto per b molle, sic quod ibi erit fa, ut patet in hac antiphona „Immutemur“ in loco, in quo dicitur „Jejunemus“.“

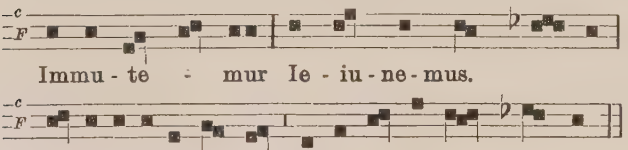
Et hoc eciam est verum, si incipiatur in c accuto, ut hic patet:



Similiter eciam hec coniuncta patet in illo responsorio, scilicet „Ite in orbem“ in loco, que decanitur „universum“ et maxime in quarta nota supra illam syllabam „sum“ diccionis „universum“, quod sic patet in exemplo:

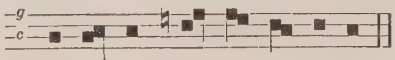


Si autem quis in predictis cantibus coniunctam evitare voluerit, tunc eosdem cantus alibi incipiat, ut puta „Immutemur“ et similiter „Ite in orbem“ in g sol re ut, et nulla coniuncta comittetur, quod sic patet:



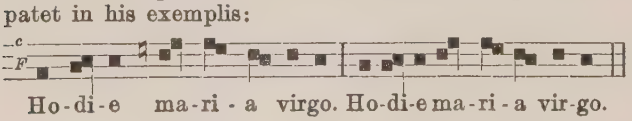
Septima coniuncta accipitur inter f et g accutas minutas. Et signatur in f accuto per h durum, ita quod erit ibi mi loco fa. Et hec coniuncta patet in illa antifona, que canitur de „assumcione gloriose virginis marie“, scilicet „Hodie maria virgo“, in loco, quo decanitur „maria“. Et hoc est verum, si incipitur in c accuto per secundum cantum h duralem, ut hic patet:

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 429): „Septima conjuncta accipitur inter g et f acutas, id est g sol re ut et f fa ut, et signatur in f acuto per ♮ quadratum, sic quod ibi erit mi, ut patet in hac antiphona „hodie Maria virgo“ in loco, in quo dicitur „Maria.“



Si autem predictam coniunctam aliquis in hac antifona evitare voluerit, tunc incipiat dictam antifonam in E vel F gravi, id est in primo E la mi et primo F fa ut, et utroque evitari voluerit coniunctam, poterit, ut patet in his exemplis:

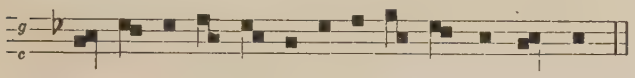
Ebenda: „Si autem in prefata antiphona illam conjunctam evitare volueris, incipe prefatum cantum in E finali, id est in E la mi per primum cantum naturalem.“



Octava coniuncta accipitur inter g accutum et aa excellens geminatum. Et signatur in aa geminato per b molle, ita quod ibi erit fa loco mi. Huic tamen coniuncte non assignant musici locum determinatum, sed racioni comittunt, illo tamen non obstante, quod sagax est et subtilis cantor, qui sibi ipsi potest eam adinvenire exemplificando de ea sicut de predictis. Et tamen mihi nullatenus pro declaracione huius coniuncte potest assumi hic exemplum.

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 429): „Octava conjuncta accipitur inter g acutum et aa superacutum, g sol re ut et a la mi re, et signatur in a superacuto per ♭ molle, sic quod ibi erit fa. Et huic vero conjuncte musici non assignant unum locum naturalem, sed rationi committunt, illo tamen non obstante, quod sagax et subtilis cantor sibi ipsi potest eam adinvenire exemplificando de ea sicut de predictis.“

Et hoc est verum, si incipiatur in e accuto in primo e la mi, et hoc per illam vocem, scilicet ut, licet ibi non sit, quod sic patet in hoc exemplo sequenti:



Et tamen ad evitandum coniunctam hoc exemplum potest incipi in c accuto, quod sic patet in hoc exemplo sequenti:

Et tantum de materia capituli octavi.

Capitulum nonum.

Notandum primo, quod duplex est cantus alicuius toni, scilicet quidam directus et quidam transpositus. Unde cantus directus est cantus, qui terminatur in clavibus gravibus, et hoc considerando claves secundum primam divisionem. Vel est cantus, qui terminatur in clavibus finalibus, quodem idem est, et hoc considerando claves secundum secundam divisionem, que sunt D, E, F, G, hoc est D sol re, E la mi, F fa ut, G sol re ut.

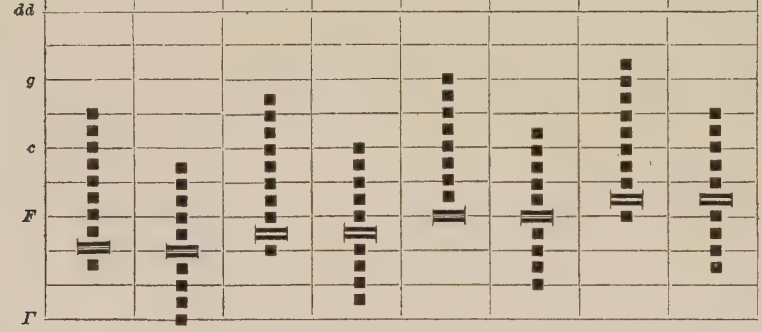
Sed cantus transpositus est cantus, qui finitur in prioribus quatuor clavibus accutis, et hoc considerando claves secundum primam divisionem. Vel est cantus, qui finitur in clavibus affinalibus, et hoc considerando claves secundum secundam divisionem, que sunt a, b, c, d, hoc est primum a la mi re, primum b fa, h mi, c sol fa ut, d la sol re.

Sed directus cantus tercii et quarti tonorum terminantur in E gravi seu finali, id est in primo E la mi. Cantus vero directus quinti et sexti tonorum terminantur in F gravi seu finali, id est in primo F fa ut. Cantus autem septimi et octavi tonorum directi terminantur in G gravi seu finali, quod idem est, hoc est in primo G sol re ut.

De cantibus vero transpositis eodem modo iudicandum. Pro quo notandum tercio, quod cantus transpositi primi et secundi tonorum terminantur in a accuto seu affinali, quod idem est. Cantus vero tercii et quarti tonorum transpositi terminantur in h duro accuto seu affinali. Cantus vero transpositi quinti et sexti tonorum terminantur in c accuto seu affinali. Cantus autem transpositi septimi et octavi tonorum terminantur in d accuto seu affinali, hoc est in d la sol re. Que omnia luculenter seu manifeste patent in figura „psalterii decacordi“, que sic solet figurari:

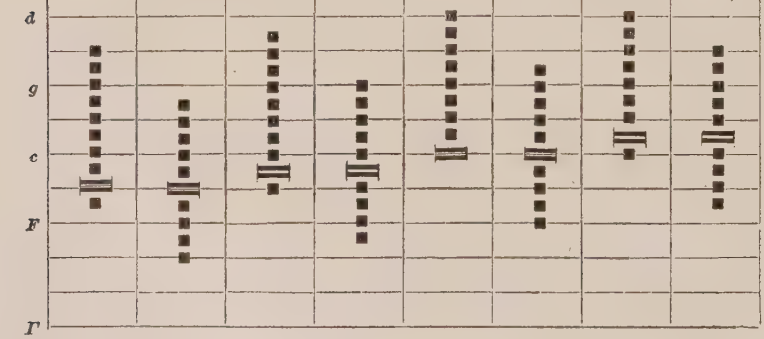
Ambitus et fines cantuum directorum in finalibus:

Ambitus primi toni cantus directi, cuius finis in D gravi, tenor vero in a accuto.	Ambitus secundi toni cantus directi, cuius finis in D gravi, tenor vero in F gravi.	Ambitus tercii toni cantus directi, cuius finis in E gravi, tenor vero in c accuto.	Ambitus quarti toni cantus directi, cuius finis in E gravi, tenor in a accuto.	Ambitus quinti toni cantus directi, cuius finis in F gravi, tenor in c accuto.	Ambitus sexti toni cantus directi, cuius finis in F gravi, tenor in a[1]) accuto.	Ambitus septimi toni cantus directi, cuius finis in G gravi, tenor vero in d accuto.	Ambitus octavi toni cantus directi, cuius finis in G gravi, tenor vero in c accuto



Ambitus et fines cantuum transpositorum in clavibus affinalibus:

Ambitus primi toni cantus transpositi, cuius finis in a accuto, tenor in e accuto.	Ambitus secundi toni cantus transpositi, cuius finis in a accuto, tenor vero in c accuto.	Ambitus tercii toni cantus transpositi, cuius finis in ♮ duro accuto, tenor in g accuto.	Ambitus quarti toni cantus transpositi, cuius finis in ♮ duro, tenor vero in e accuto.	Ambitus quinti toni cantus transpositi, cuius finis in c accuto, tenor vero in g accuto.	Ambitus sexti toni cantus transpositi, cuius finis in c accuto, tenor vero in e accuto.	Ambitus septimi toni cantus transpositi, cuius finis in d accuto, tenor vero in aa super accuto.	Ambibus octavi toni cantus transpositi, cuius finis in d accuto, tenor vero in g accuto.[2])



[1]) Die Handschrift gibt fälschlich „in c accuto“ an.

[2]) In der Handschrift wird merkwürdigerweise der „tenor“ des III. transponierten Tones, des V. und VI. mit „f accutus“ bezeichnet, des VII. mit „c accutus.“

In ista figura, que dicitur „psalterium decacordum“, a „deca“, quod est „decem“, et „corda“, quasi quoddam instrumentum decem cordas in se continens, duo debes notare, primo, ubi cantus directus sive transpositus terminatur, et hoc ostendit maior nota quadrata in quolibet dyapason sive ambitu posita. Notabilis eciam, quod in eadem linea vel in eodem spacio semper cantus duorum tonorum terminantur, scilicet autenti et sui plagalis, id est imparis et sui paris.

Secundo: ista in figura notabis dyapason sive ambitum, hoc est ascenssum vel descenssum regularem cuiuslibet toni. Quomodo videlicet note imparis toni bene possunt poni infra finalem clavem, ita quod tantum una nota infra finalem in linea vel in spacio poni potest, et hoc est secundum licenciam. Octo vero in linea vel in spacio supra finalem libere seu regulariter perambulant, excepto tantum quinto tono, in cuius cantu infra finalem clavem raro vel nunquam regulariter descenssus de una in secundam. Quod autem cantus quinti toni, qui finitur in F gravi, directus non possit infra suam finalem descendere per secundam, videlicet de F gravi in E grave, hoc non est racione alterius, nisi quod in cantibus aliorum tonorum imparium, dum fit descenssus a finali sede ad clavem immediatam, semper causatur tonus, hoc autem cantui quinti toni nunquam convenire potest, sive talis cantus fit directus sive transpositus, ut videlicet quod a finali clave quinti toni in proximam descendendo causaretur tonus, sicut in aliis cantibus aliorum tonorum imparium, ut patet practicanti, quoniam descendendo ab F gravi, ubi est sedes quinti toni cantus directi, ad E grave, hoc est ad E la mi, causatur semitonium de fa in mi et e converso descendendo de mi in fa, ut patet inspicienti.

Quod autem in cantibus quinti toni inveniatur fieri descenssus de F gravi ad E grave per semitonium, hoc non fit racione sui ipsius, sed racione sui plagalis seu paris toni videlicet sexti, cuius cantus regulariter potest descendere a finali infra ad quartam inclusive.

In cantibus autem tonorum parium quatuor note infra finalem libere seu regulariter perambulant eciam inclusive, ita quod ulterius ultra illam quartam seu ab illa quarta nota potest fieri descenssus de una in secundam licencialiter. Supra autem finalem notam iterum quinque note libere seu regulariter perambulant et hoc eciam includendo finalem, quia si non includeretur, tunc solum quatuor supra finalem libere perambularent. Quod autem aliquid possit addi supra vel infra octo notas regulariter sive libere in cantu perambulantes, hoc sit licencialiter. Que omnia clarissime patent in hac figura „decacordi“. Et tantum de capitulo nono.

Capitulum decimum de tenoribus.

Tenor musicalis in genere diffinitur sic: Est spacium vel linea, in quo vel in qua „Evovae“ alicuius toni, id est „seculorum amen“, incipitur decantari.

Et ita intelligatur de aliqua syllaba quinta vel quarta vel sexta vel aliqua alia secundum exigenciam quantitatis, et hoc concludendo versum tam in psalmis maio-

ribus, quam minoribus. Unde per psalmos maiores in proposito intelliguntur illi tres psalmi, scilicet „Magnificat“, qui sub vesperis decantatur, „Nunc dimittis“, qui sub completorio modulatur, et „Benedictus“, qui sub laudibus canitur. Per psalmos autem minores intelliguntur omnes alii preter istos tres iam enumeratos. Tales autem tenores in numero sunt octo, secundum quod octo sunt toni principales, de quibus infra.

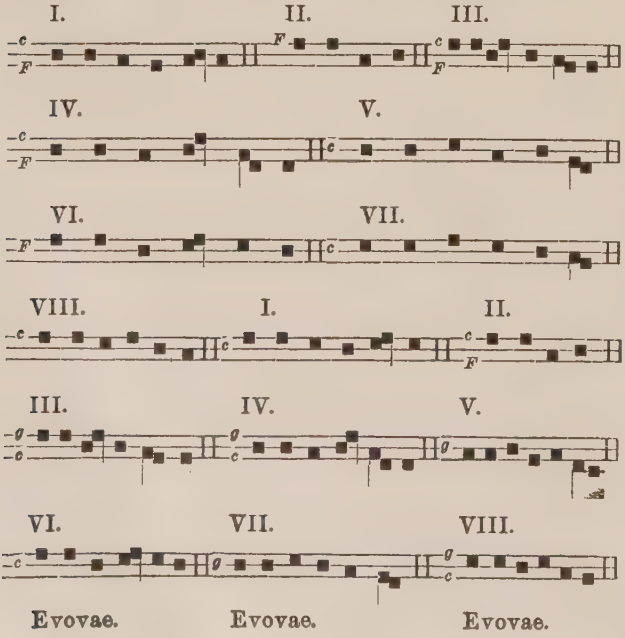
Notandum primo, quod tenor primi, quarti et sexti tonorum est in a accuto, id est in primo a la mi re. Demum tenor secundi toni est in F gravi, item tenor tercii et octavi et quinti tonorum est in c accuto, id est in c sol fa ut. Tenor autem septimi toni est in d accuto, id est in d la sol re. Et hoc quantum ad cantum directum, unde versus:

A tenor est primi, quarti sextique tonorum,
Atque secundus in F manet, tercius in c,
Quintus et octavus similiter in c, septimus alcior illis.

Engelbertus, De musica (G. II, 355): „A tenor est primi, quarti sextique tonorum,
Porro secundus ab F oriatur, septimus a D,
Tertius et quintus, nec non octavus amant C.“
***Cujusdam Carthusiensis monachi**, Tr. de mus. pl. (C. II, 450)*
„A retinet primi, quarti sextique tenorem.
Octavo, quinto, terno c servit acuta.
F socio primo, d septeno quoque servit.“

Quantum autem ad cantum transpositum, tenor primi et quarti, sexti tonorum est in e accuto, hoc est in secundo e la mi. Tenor vero secundi est in c accuto, tercii et septimi in g accuto, id est in secundo g sol re ut. Quinti autem et octavi est in f accuto, hoc est in secundo f fa ut.

Notandum secundo, quod regula generalis de tenoribus, tam tenorum autentorum, quam plagalium est hec: Omnis, saltem capitalis toni, aut in fine tangit finalem sui toni aut non. Si non, tunc erit tenor autenti, id est imparis toni, si autem tangit, tunc est tenor plagalis, id est paris toni. Unde inicia tenorum omnium tonorum tam in cantu directo, quam in transposito, clare patent in hoc ipso tropo sequenti, ubi eciam et hec regula generalis satis lucide apprehendi et ostendi potest:



Notandum tercio, quod quatuor sunt regule de tenoribus, quas assignat Theogerus in sua „musica“. Quarum prima est ista: Nullus tonus incipit tenorem suum sub sua finali nec supra quintam a sua finali, sed bene in quinta vel infra. A qua regula excipitur tercius tonus, qui suum tenorem incipit in sexta supra suam finalem, quia cantus eius crudelis est et severus. Secunda regula: Omnis tonus autentus incipit tenorem suum duabus clavibus alcius, quam suus plagalis, et hoc supra suam finalem. Et ab hac regula excipitur tonus septimus, quia alcius una clave incipit tenorem suum, quam plagalis, videlicet octavus. Tercia regula: Omnes toni plagales reverberant suam finalem in fine sui tenoris. A qua regula excipiuntur toni autenti, qui non reverberant suam finalem. Et hec regula concordat cum illa generali, de qua immediate ante exemplificacionem tenorum dictum est.

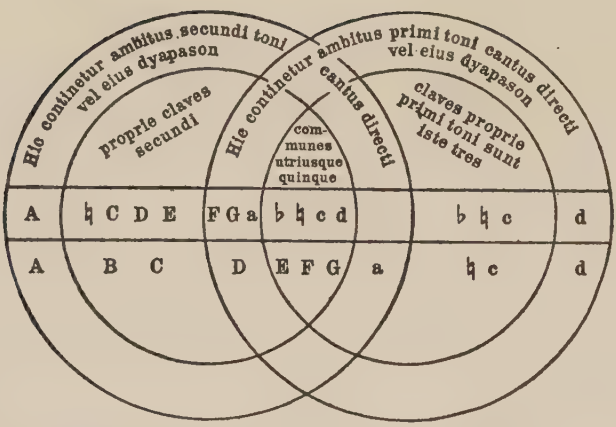
Quarta regula: Omnis tenor vel convertitur ad finalem, vel non. Si primum, tunc est tenor plagalis, id est tenor parium; si vero non, tunc est tenor autentorum, id est tenorum imparium. Ex his colligitur quinta regula, que est talis: Omnis tenor vel incipitur ultra quartam vel in quarta vel infra quartam. Si supra quartam, tunc est tenor autentorum, si in quarta vel infra quartam, tunc est tenor plagalium. Et tantum de capitulo presenti.

Capitulum undecimum.

Ambitus in genere sive dyapason diffinitur sic: Est aggregacio linearum cum spaciis, in quibus octo note cantus alicuius toni regulariter perambulant. Circa quam diffinicionem notandum est primo, quod dyapason sive ambitus alicuius toni, sive fuerit cantus directi sive transpositi, semper fit inter claves similes quoad vocem, sed dissimiles quoad denominacionem. Si autem in aliquibus cantibus addatur una nota infra vel supra octo notas regulares inter claves similes positas, hoc iam non est per regulam, sed pocius per licenciam, ut patuit in figura „psalterii decacordi“.

Secundo sciendum, quod regula in proposito est habitus, mediente quo nota in cantu alicuius ambitus additur infra clavem, a qua inchoatur ambitus alicuius toni, vel supra clavem, in qua terminatur ambitus alicuius toni. Verbi gracia ambitus primi toni cantus directi est inter D grave et d accutum, licencialiter autem potest addi nota in cantu eius primi toni infra vel supra dyapason, infra in C gravi, supra vero in e accuto. Et quicquid dicitur de ambitu in cantibus directis, hoc idem potest dici de ambitu in cantibus transpositis. Que omnia clare patent in his figuris ad modum circuli pro agnicione ambituum dispositis, et hoc tam de ambitibus cantuum directorum, quam eciam transpositorum.

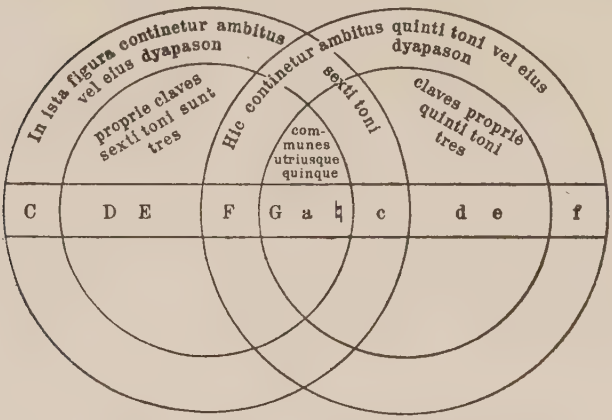
Qui quidem ambitus cantuum directorum eciam satis clare patere possunt in his versibus ipsius Theogeri, ubi inquit:



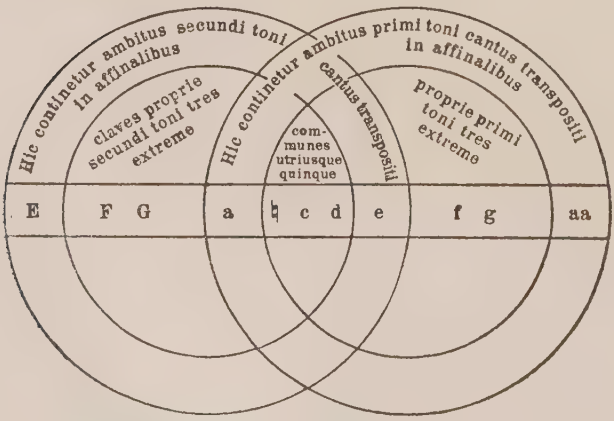
„A gravis atque levis includunt clima secundi,
H quoque gravis quartum cum h mensurat accuta".

Gobelinus Person, Tractatus musicae scientiae, (im Kirchenmusik. Jahrbuch 1907, Seite 189):

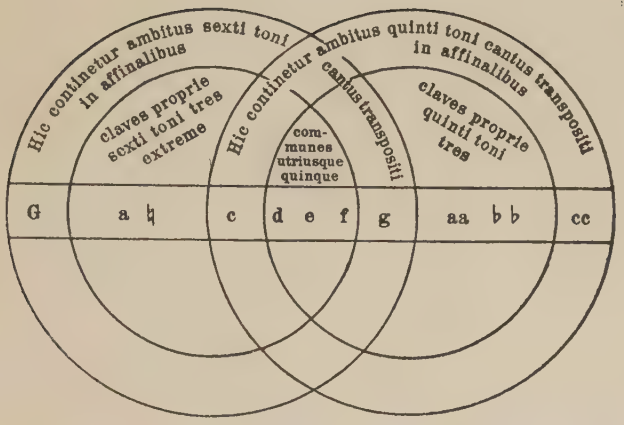
„A gravis atque levis includunt clima secundi,
B que gravis cum b quartum mensurat acuta;
C quoque te cohibet, dulcissime sexte, biformis;
D cubat in medio dominans de climate bino;
E claudit triti vires geminata severi;
F retinet quinti modulum duplicata modesti;
G quoque, lascive, duplex claudens reprimit te."



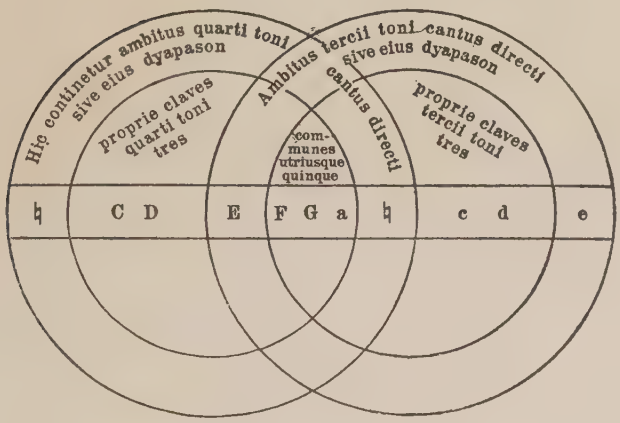
„C quoque te cohibet dulcissime sexte bifformis,
D cubat in medio dominans de climate bino."

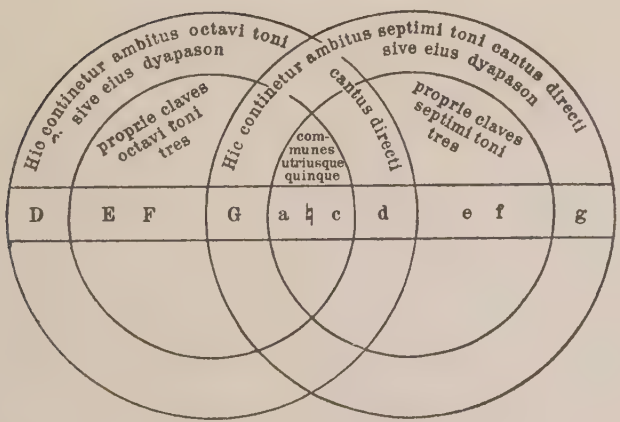


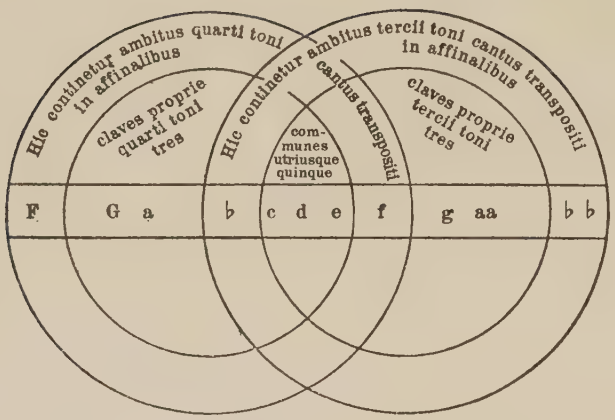
„E claudit triti vires geminata severi,
F retinet quinti modulum duplicata modesti."

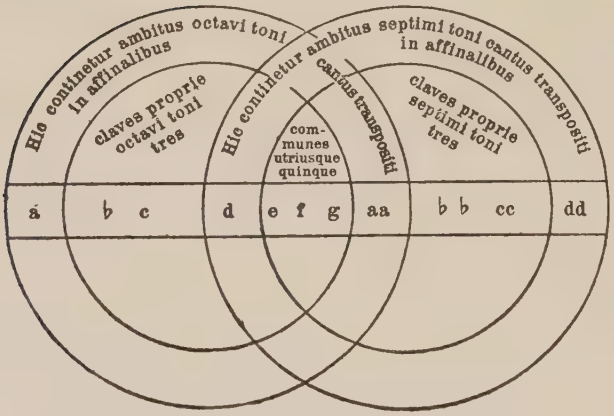


„G quoque lascive duplex claudens reprimit te.“









Anmerkung: In der ersten der 8 Figuren habe ich den „ambitus“ in zweierlei Fassung gegeben. Einmal so, wie ihn Szydlovita aufzeichnet, darunter, wie er sein soll. Sicherlich liegt ein Versehen seitens des Verfassers vor, um so mehr, da die übrigen Figuren ein fehlerfreies Bild des „ambitus“ bieten.

Capitulum duodecimum.

Notandum primo, quod de numero tonorum imparium, qui sunt quatuor, scilicet primus, tercius, quintus et septimus, quilibet eorum secundum latinos potest vocari hoc nomine: autentus, principalis, magister, dominus, pater, maior, frater. Omnes autem toni pares eciam sunt quatuor in numero: secundus, quartus, sextus et octavus; eciam fere ab omnibus musicis his nominibus appellantur, et primo: plagalis, subiugalis, discipulus, filius, servus, minor frater. Ita eciam de numero tonorum parium quilibet eorum secundum grecos aliam et aliam habet denominacionem. Unde primo et principaliter secundus vocatur plagalis prothei, quartus plagalis deutri, sextus vocatur plagalis triti, octavus plagalis tetrardi.

Sciendum secundo, quod secundum grecam denominacionem unusquisque tonorum aliter et aliter denominatur.

Unde primo et principaliter primus vocatur prothus, tercius vocatur deutrus, quintus vocatur tritus, septimus vocatur tetrardus. Secundum autem gentiles eciam quilibet tonus, sive par sive impar, aliam et aliam habet denominacionem. Unde de numero tonorum imparium primus vocatur dorius, tercius vocatur frigius, quintus vocatur lidius, septimus vocatur mixolidius. Consimiliter de numero parium tonorum quilibet eciam aliam et aliam habet denominacionem, eciam secundum gentiles. Unde primo et principaliter secundus vocatur ipodorius, quartus vocatur ipofrigius, sextus vocatur ipolidius, octavus vocatur ipomixolidius.

Capitulum tredecimum.

Tonus improprie captus et in genere ad omnes describitur sic: Tonus est discrecio principii, medii et finis cuiuslibet cantus regularis directi vel transpositi. In qua quidem diffinicione tria tanguntur per ordinem. Unde primo et principaliter dicitur „discrecio principii“ ad innuendum, quod in principio cantus discerni debet, an cantus sit principalis vel differencialis. Unde tonus principalis est ille, cuius cantus in finali sede magis quam alibi incipit. Et tales toni principales sunt octo, ut patuit in capitulo de tenoribus ipsorum. Et eciam hic de quolibet ipsorum per ordinem dicetur.

Sed tonus differencialis est ille, cuius cantus et frequenter alibi, quam in finali sede incipit. Etsi enim contingit aliquando, quod cantus differencialis incipit in finali sede eciam sicut principales toni, tamen hoc non fit eodem modo, ut patet de principali primi toni, cuius cantus semper incipit in D gravi, et de prima differencia eiusdem, cuius eciam cantus aliquando incipit in D gravi, sed non eodem modo, quo principalis. Et tales differenciales sunt quam plures, ut patebit circa unumquemque tonum in speciali.

Dicitur secundo in diffinicione „discrecio medii“ ad innuendum, quod in medio debet discerni, an cantus sit paris vel imparis toni. Per „medium“ autem intelligitur illud totum, quod mediat inter primam notam et ultimam ipsius cantus. Tercio in diffinicione dicitur „discrecio finis“ ad innuendum, quod in fine cantus debet cognosci, an talis sit directus vel transpositus. Quoniam si aliquis cantus finitur in aliqua ex quatuor clavibus finalibus, ille semper directus vel regularis vocabitur. Si enim talis cantus finitur in D gravi seu finali, ille aut erit primi toni aut secundi, et an sit primi toni vel secundi, hoc debet videri in medio cantus, scilicet si a finali solum ascendit et descendit similiter, quoniam si solum ascendit a finali, tunc talis cantus iudicandus est primi toni, qui tonus est impar, cuius proprium est hoc, semper ascendere. Si autem talis cantus in D gravi terminatus a finali descendit et ascendit, ille iterum iudicandus est secundi toni, qui est tonus par, cuius est descendere et ascendere. Secundum quod vult Teogerus in suo „tonario“, dicens:

„Vult descendere par, ascendere vult tonus impar.“

Si autem aliquis cantus finalis in E gravi, ille iterum aut erit tercii toni aut quarti; et an tercii vel quarti, iudi-

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 430): „Vult descendere par, sed impar scandere tonus.“

candum est eodem modo, sicut de primo et de secundo exemplificatum est, scilicet per ascenssum et descenssum a finali. Si vero aliquis cantuum terminetur in F gravi, ille iterum erit aut quinti aut sexti toni; an quinti vel sexti toni, hoc per ascenssum vel et descenssum cognosci debet, ut primo dictum est. Sed si aliquis cantus terminatur in G gravi, talis semper aut erit septimi aut octavi toni, quod eciam per ascenssum et descenssum a sede finali cognosci debet. Et hoc dictum intelligatur de cantu directo. Si autem cantus finiatur in aliquo clavium ex quatuor clavibus affinalibus, de quibus supra, tunc talis cantus erit transpositus. Quoniam si cantus terminatur in a accuto, tunc ille aut erit primi aut secundi, si vero in h duro accuto minuto, talis erit tercii vel quarti toni. Sed si finitur in c accuto, tunc erit aut quinti aut sexti toni. Si vero in d accuto finiatur, ille iterum aut erit septimi aut octavi toni cantus transpositi. Et de his omnibus, scilicet an sit paris vel imparis toni, eodem modo iudicandum est, sicut et de tonis directis dictum est.

Ne tamen aliquis circa agnicionem tonorum decipiatur, notande sunt hec quatuor regule generales sive communes autentis et plagalibus tonis deservientes. Quarum prima est hec: Quilibet cantus tangens sepius quintam vocem supra suam finalem et non descendens sub sua finali, sub dubio toni autenti debet iudicari.

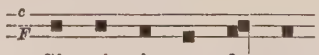
Secunda regula: Quilibet cantus quartam descendens sepius sub suam finalem, si tangit quintam clavem semel vel raro, sed quartam sepius, necesse est, ut plagali tono adiudicetur.

Tercia regula: Quilibet cantus, sive descendit sive non, si non tangit quintam supra finalem, plagalibus tonis talis ascribi debet.

Quarta regula: Quilibet cantus, si tociens repercutit quintam supra se, quociens repercutit sub se, est sub imperio plagalis toni.

Et hec regule habent se per modum condiccionum ad examen tonorum requisitarum.

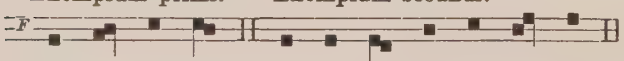
Specialiter autem de unoquoque tonorum pertractando, quantum ad primum tonum, notandum est primo, quod principalis differencia primi toni sic decantatur:



Si quis sin - gu - lo - rum.

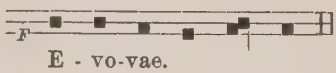
Et regit proprie cantus in D gravi surgentes, aliquando gradatim et aliquando non.

Exemplum primi: Exemplum secundi:



Ec - ce cru-cem. Ma - jo - rem ca - ri - ta - tem.
Eu - ge ser - ve. Ec - ce no-men Domini.

Notandum secundo, quod primus tonus habet duplices differencias, scilicet quasdam usitatas et quasdam inusitatas, de numero quarum inusitatarum prima sic solet decantari:



E - vo-vae.

Et regit cantus ab F gravi surgentes immediate per dyatheseron ad C grave salientes, quod patet in hoc exemplo:

Tradi - tor au - tem.
Tecum prin-ci - pium.

Secunda differencia inusitata sic solet decantari, que secundum antiquos curialis dicitur:

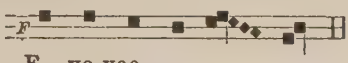
E - vo-vae.

Et regit cantus ab F gravi, sicut et prior, surgentes, sed aliter. Nam primo fit saltus ab F gravi per tonum ad G grave et e converso de G gravi in F eciam grave per tonum et sic consequenter de aliis, ut patet in hoc exemplo:

Spe - ci - o - sus for - ma.

Sed harum duarum differenciarum cantus modernis temporibus sub principali primi toni comprehenditur.

Tercia differencia sic solet decantari:



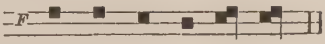
E - vo-vae.

Et regit cantus in C gravi surgentes immediate ad D grave per tonum salientes et tandem de D gravi in F grave per semiditonum ascendentes, quod sic patet in exemplo:

Vir-go De - i ge - ni - trix.
Ec - ce e - go mit - to vos.

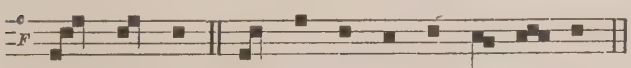
Sed istius differencie cantus modernis temporibus sub secundo differenciali comprehenditur, de quo inferius patebit.

Notandum tercio: Differencie usitate primi toni in numero sunt quinque, de numero quarum prima sic decanitur:



E - vo-vae.

Et regit cantus a D gravi surgentes immediate ad a accutum per dyapenthe salientes et tandem ab a ad c accutum per semiditonum ascendentes, quod patet in his exemplis:



Da pa - cem. Vos a - mi - ci me - i e - stis.
Hii sunt. Va - dam ad por-tas.

Regit eciam eadem differencia aliquando cantus in G gravi surgentes per hunc modum, sed raro:

Exemplum:

Et sic de aliis.

Text fehlt.

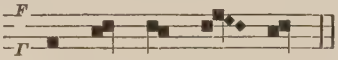
Secunda differencia primi tnni sic solet decantari:

E - vo - vae.

Et regit cantus quocumque modo in E gravi surgentes, sive graviter sive leviter. Leviter sicut „Ecce ego mitto vos“, graviter „Gaudeamus“, et sic de aliis similibus exemplis:

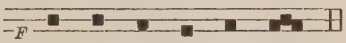
Ec-ce e - go mitto vos. Gaude-a - mus. Pa - ra - ta.
Vir-go De - i ge-ni - trix. Sta-ni - sla-us. Suscepimus.

Regit eciam eadem differencia aliquando cantus in A gravi surgentes, ut hic patet:



Fi - de - lis ser - mo.

Tercia differencia primi toni illa sic decanitur:



E - vo - vae.

Et regit cantus ab F gravi surgentes aliquando gradatim, aliquando vero non gradatim ad a accutum surgentes:

Exemplum primi: Exemplum secundi:

Ni - si tu Do - mi - ne. In - cli - na - vit.

Quarta differencia primi toni sic solet decantari:

E - vo - vae.

Et regit cantus ab F gravi surgentes infra gradatim descendentes, quod sic patet:

Vo - lo Pa - ter.
Re - ges Tharsis.

Quinta differencia eiusdem primi toni sic decanitur:

E - vo - vae.

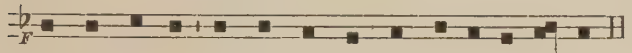
Et regit cantus in F gravi surgentes immediate ab F gravi ad a accutum per ditonum salientes, quod patet in his exemplis:

Es - to - te for - tes in bel - lo.
A - per - tis the-sau - ris su - is.

Eadem eciam differencia quinta et ultima primi toni regit cantus in a accuto quocumque modo surgentes, quod sic patet:

Be - a - ti o - mnes. Sal - ve.
E - xi cit - to.

Notandum quarto, quod psalmi minores quoad primum tonum sub hac forma in principio, medio et in fine modulantur, quod sic patet:



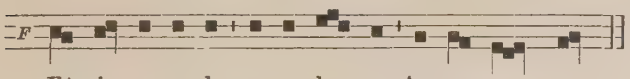
Pri - mi to - ni me - lo - di - a psal-lat in-di - rec-te.

Notandum quinto, quod psalmi maiores, scilicet „Magnificat", „Nunc dimittis" et „Benedictus", quoad primum tonum sub hac forma decanuntur:

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Dominum.
Nunc di - mit - tis ser-vum tu - um Do - mi - ne.
Be - ne - di - ctus Do - mi-nus De - us Israel.

Quo-ad dif - fe - ren - cia-lem.

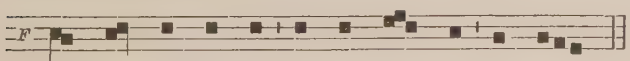
Notandum sexto de conclusione versuum circa introitus primi toni, quod si tales introitus primi toni incipiuntur in C gravi quocumque modo, sive graviter sive leviter, tunc versus tales sic terminantur:



Et in se-cu-la se-cu -lo-rum. A-men.

Exemplum de incepcione introitus in C gravi hic patet:

Gau - de - a - mus.
Su - sce - pi - mus.

Si vero introitus primi toni incipiantur in D gravi quocumque modo, sive graviter, sive leviter, tunc versus sic terminantur:

Et in se - cu - la se - cu - lo - rum. A - men.

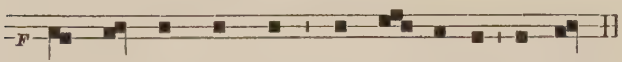
De incepcione in D gravi:

Gau-de - te in Domino. Ex-sur - ge.

Similiter hic, scilicet graviter:

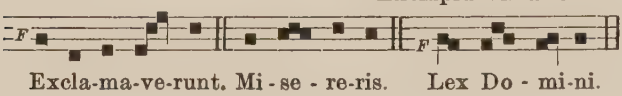
Da pa - cem.

Si autem introitus primi toni inchoatur in F gravi, vel in a accuto quocumque modo, tunc versus eius semper hic terminantur reflexive, ut hic:

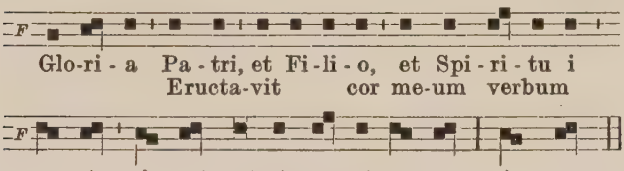


Exemplum de incepcione introitus, et primo ab F gravi quocumque modo, hic patet:

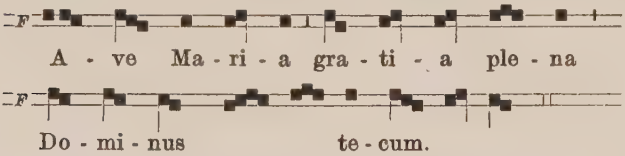
Exemplum in a accuto:



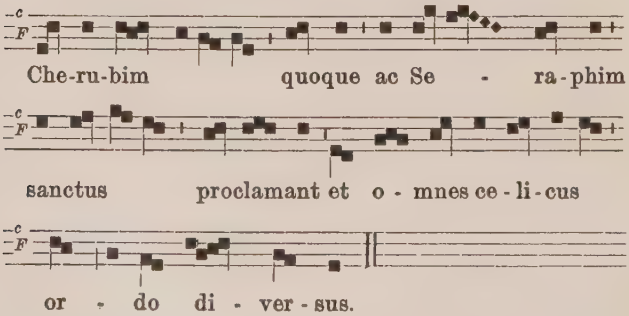
Inchoatur autem talis versus introituum primi toni sicut et „Magnificat“, scilicet in F gravi, quod sic patet:



Notandum septimo, quod versus circa responsoria primi toni aliquando incipiuntur in a accuto et tunc finiuntur in F gravi, aliquando vero incipiuntur in D gravi et ibidem finiuntur. Si autem inveniantur alibi incipi preter D grave vel a accutum, non penitus contra artem, sed talis incepcio est impropria. Exemplum primi:



Exemplum de D gravi leviter sic patet in isto exemplo:



Notandum octavo non tantum circa istum primum tonum, sed eciam circa omnes alios, quod circa decantacionem psalmorum maiorum, item eciam circa versus introituum, circa versus responsoriorum et generaliter circa omnes alios cantus preter psalmos minores, non

est attendenda quantitas metrica, quia quantitas mellica non subiacet mensuracioni metrice nec mensuracioni prosaice.

Notandum nono: Claves iniciales, a quibus poterint inchoari cantus primi toni sunt iste, scilicet A, C, D, F, g. Unde versus:

A retinet C, D, F simul g sibi primus.

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 431):
„A retinet c d f g simulque primus."

Decimo et ultimo notandum: Proprietas primi toni est ista, scilicet movere ipsos homines ad gaudium, leticiam et ad iocunditatem. Unde Theogerus in sua „musica" sic inquit:

„Mobilis est abilisque prothus, quia movit ad omnes
Affectus animi flectere neuma prothi."

Cujusdam Carthusiensis monachi, Tractatus de musica plana (C. II, 448):
„Mobilis est habilis prothus, quia movit ad omnes
Affectusanimi flectere neuma prothi."

Gobelinus Person, Tractatus musicae scientiae (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, p. 188):
„Mobilis est habilisque protus, quia venit ad omnes
Affectus homini flectere neuma proti."

Et tantum de primo tono racione brevitatis.

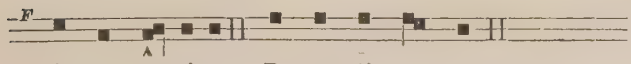
De secundo tono.

Circa secundum tonum notandum est primo, quod principalis eius differencia sic decanitur:

E - vo - vae.

Et regit cantus in A, C, D, F gravibus surgentes, similiter et in E gravi, sed raro, de quibus omnibus exemplа patent:

Sal - ve. A - it Pe - trus. Or-tus de Po - lo - ni - a.



Ec - ce ma-ri-a. Be - a - ti o - mnes.
O - bla-tus est.

Notandum secundo, quod secundus tonus tantum unam habet differenciam et hoc inusitatam, que quidem differencia inusitata sic solet decantari:

E - vo-vae.

Et regit cantus solum in G greco surgentes, quod sic patet:

E - duc de car - ce - re.

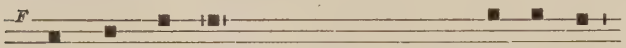
Notandum tercio, quod psalmi minores quoad secundum tonum sic intonantur:

Secundum in fi - ne et in me-di - o sic va-ri - a - bis.
Di-xit Dominus Do-mino me-o sede a dextris meis.

Notandum quarto de intonacione psalmorum maiorum circa secundum tonum, quod illi semper sub hac, que sequitur, forma intonantur:

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Dominum.
Nunc dimittis etc.
Benedictus etc.

Notandum quinto, quod versus circa introitus secundi toni semper in C gravi incipiuntur, ut et „Magnificat", et terminantur in D gravi, quod sic patet:



Glo-ri-a Patri, et Filio, et Spiritu-i san-cto

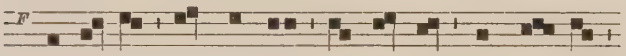
si-cut erat in principio, et nunc, et semper, et in se-cu-la

se-cu-lo-rum. A-men.

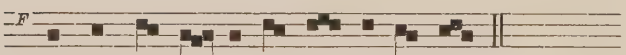
Exemplum de incepcione introituum et primo ab A gravi, secundo a C:

Ci-ba-vit. Sal-ve sancta. Mi-hi au-tem ni-mis.

Notandum sexto, quod versus responsoriorum secundi toni aliquando incipiuntur in C gravi, aliquando vero eciam in D gravi, sed semper in D gravi finiuntur. Si autem aliquando alibi inveniantur incipi, hoc est improprie:



A-ve Ma-ri-a gra-ci-a ple-na



Do-mi-nus te-cum.

Exemplum secundi:

Loquebantur va-ri-is lin-guis a-po-sto-li

ma-gna-li-a De-i.

Notandum septimo, quod claves iniciales, a quibus cantus secundi toni possunt incipi, sunt hec, scilicet *Γ* grecum, A, C, D, E, F. Unde versus:

Γ ut, A re, C fa ut,
D sol re, E la mique.

Notandum octavo, quod proprietas toni secundi est flebilem, tristem et gravem efficere melodiam. Convenit enim cantus secundi toni hominibus tristibus, puta melancolicis, incarceratis et captivis. Propter quod eciam in antifonis ecclesie tristibus modulatur, videlicet in adventu et tempore quadragesimali. Versus:

Flebilis atque gravis est primi collateralis;
Tristibus et miseris convenit ille tonus.

Cujusdam Carthusiensis monachi. *Tr. de mus. pl. (C. II, 448):*

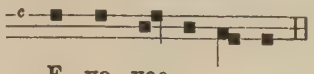
„Flebilis atque gravis est primi collateralis.
Tristibus et miseris convenit ille modus."

Gobelinus Person, *Tractatus musicae scientiae (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, p. 188):*

„Flebilis atque gravis est primi collateralis;
Tristibus et miseris convenit ille modus."

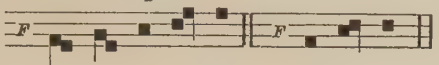
De tercio tono.

Circa quem notandum est primo, quod principalis differencia tercii toni sic decanitur:



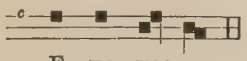
E - vo - vae.

Et regit cantus in E gravi quocumque modo surgentes, ut patet in his exemplis:



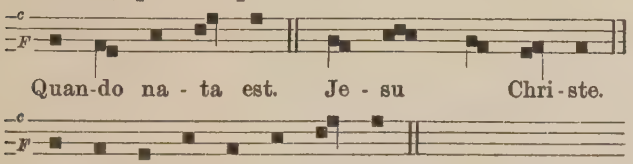
O glo - ri - o - sum. Ma - ri - a.

Notandum secundo, quod tercius tonus habet differencias quatuor in numero, de numero quarum prima sic decanitur:



E - vo - vae.

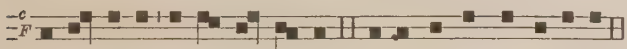
Et regus cantus in F gravi surgentes et semper infra tendentes, quod sic patet:



Secunda differencia tercii toni sic solet decantari:

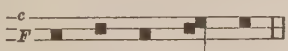
E - vo - vae.

Et regit cantus in G gravi surgentes immediate per tonum ad a accutum salientes et tandem de a accuto ad c accutum per semiditonum ascendentes, ut hic:



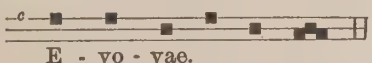
Tu Domine u - ni - ver-so-rum. E - li - zabeth Zachari-e. Tollite portas.

Regit eciam cantus aliquando in G gravi surgentes, quia primo fit saltus de G gravi ad a accutum per tonum et e converso de a in G eciam per tonum redeuntes et iterum de G in a ascendentes, quod sic patet:



Re - gi - na ce - li.

Tercia differencia toni tercii sic solet decantari:



E - vo - vae.

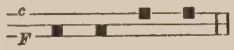
Et regitcantus eciam in G gravi surgentes ita, quod fit saltus de G in a et ibi aliquando moram faciens, et tandem de a in c salientes, ut hic:

Quo-ni - am.
O - mni - a.

Quarta differencia tercii toni sic solet decantari:

E - vo - vae.

Et regit eciam cantus in G gravi surgentes, sicut et due precedentes, sed aliter. Nam primo fit saltus de G gravi immediate per dyatheseron ad c accutum, quod sic patet in exemplo:



O - ri - e - tur.
Re - li - quit.

Regit eciam cantus in c accuto surgentes per dyatheseron ad G grave salientes. Demum de G gravi ad a accutum per tonum ascendentes et tandem de a in c accutum per semiditonum ascendentes:

Vi - vo e - go.

Et regit cantus aliquando in c accuto surgentes gradatim usque ad a accutum descendentes, quod sic patet in exemplo:

I - sta est spe - ci - o - sa.

Notandum tercio, quod psalmi minores tercii toni sub hac forma solent decantari:

Tercium suspende in medi - o sed in fi-ne pre-ci-pi-ta.
Di-xit Dominus Domino me-o se - de a dextris me - is.

Notandum quarto, quod psalmi maiores quantum ad tercium tonum sub tali forma semper modulantur:

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.
Nunc di - mit-tis.
Be - ne - di - ctus.

Quinto notandum, quod si introitus tercii toni incipitur in E gravi, tunc versus ipsius sic debent terminari, ut sequitur:

Et in se - cu - la se - cu - lo - rum. A - men.

Exemplum de incepcione introitus ab E gravi:

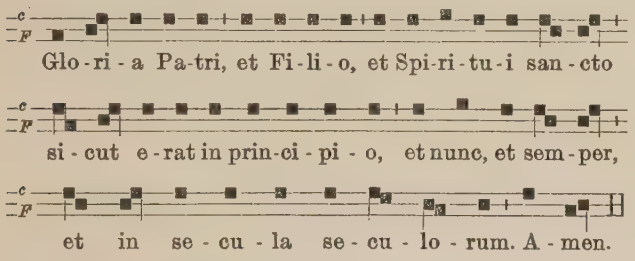
In no - mi - ne.

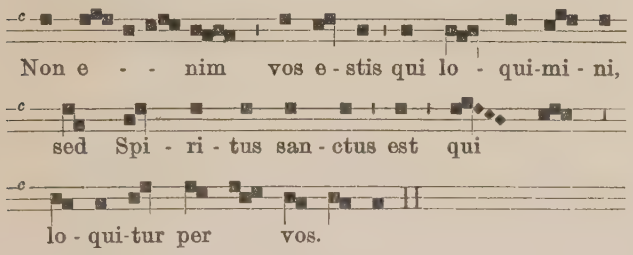
Si vero introitus tercii toni incipitur alibi, quam in E gravi, ut puta in F vel G gravibus, tunc versus sic terminantur:

Et in se - cu - la se - cu - lo - rum. A - men.

Exemplum de incepcione introituum in F vel G gravibus:

Inchoatur autem talis versus introituum tercii toni sicut et „Magnificat“, quod sic patet:



Sextum notandum, quod versus circa responsoria tercii toni semper incipiuntur in c accuto, ubi tenor, et finiuntur in G gravi in tercia supra finalem, ut patet in in hoc exemplo:

Notandum septimo: Claves iniciales, a quilius cantus tercii toni possunt inchoari sunt hec, scilicet E, F, G graves et c accutum. Versus:

Bis duo dat trinus E, F, G cque super adde.

Ultimo notandum, quod proprietas cantus tercii toni est, provocare homines ad iram, sive ad iracundiam. Tercius enim tonus est austerus et spectat ad homines crudeles, qui in bello clamore huius toni uti solent. Et ideo in resurreccione domini matutinis canitur, quia tunc Christus preliando vicit diiabolum. Unde versus:

Tercius ad furias tonus incitat, estque severus,
Crudelis decet hic, bella movere sciens.

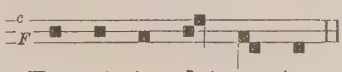
Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 443):
„Bis duo ternus E F G scire ades.“

Cujusdam Carthusiensis monachi. Tr. de mus. pl. (C. II, 448):
„Tertius ad furias tonus incitat atque severus, Crudelis domus, hinc bella movere sciens.“

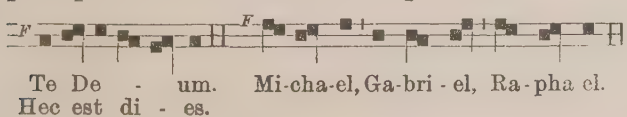
Gobelinus Person. Tr. mus. scientiae (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, p. 188):
„Tertius ad furias tonus incitat estque severus, Crudelis decet hic, bella movere sciens.“

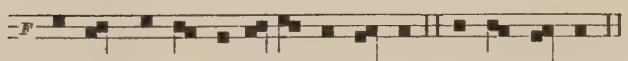
De quarto tono.

Circa inicium quarti toni notandum est primo, quod principalis eius sic solet decantari:

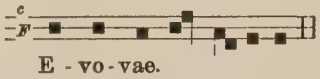


Et regit cantus in E, F, G gravibus surgentes. Exemplum per ordinem de omnibus hic patet:



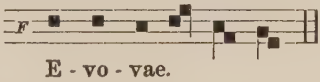


Notandum secundo, quod differencie quarti toni sunt quinque in numero, de numero quarum prima sic decanitur:

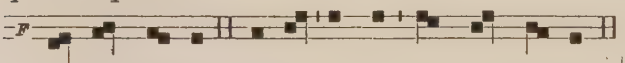


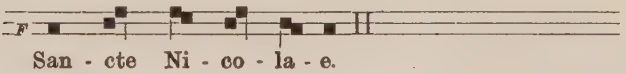
Et regit cantus quocumque modo in D gravi surgentes, quod sic patet:

Secunda differencia quarti toni sic solet decantari:

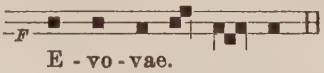


Et regit cantus semper in C gravi leviter surgentes, quod sic patet:

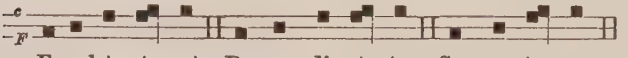




Tercia differencia quarti toni illa sic decanitur:



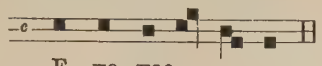
Et regit cantus aliquando in G gravi, aliquando eciam in C gravi surgentes, quod sic patet:



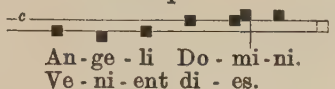
Unde quando eadem differencia tercia quarti toni regit cantus a C gravi surgentes, tunc habet tenorem suum in a accuto, ut primo patuit. Sed tunc in talibus antifonis in C gravi surgentibus coniuncta nullo modo evitari potest.

Sciendum ergo, quod antifone huius differencie quarti toni regulariter finiuntur in a la mi re. Et hoc fit propter veram solfam et propter evitandum coniunctas. Et sic tunc „evovae“ huius differencie debet ponere tenorem suum in d la sol re, ut patet hic. Antifone autem in G gravi incipi debent, ut patuit prius.

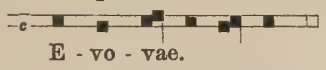
Quarta differencia quarti toni, cuius tenor semper incipitur in d accuto, illa sic decanitur:



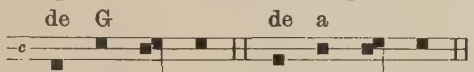
Et regit cantus in accuto punctuatim surgentes, ut hic:

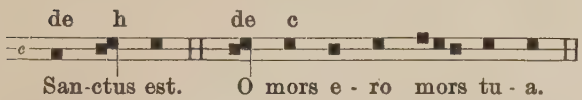


Quinta differencia quarti toni illa sic decanitur:



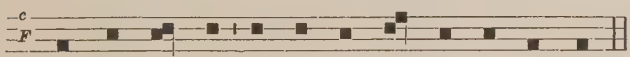
Et regit cantus in G gravi, similiter in a, h, c accutis surgentes, quod in his clarescit exemplis:

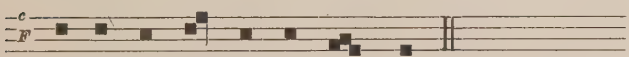




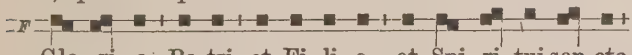
Notandum tercio, quod psalmi minores quarti toni semper in a accuto incipiuntur, sed aliter et aliter secundum exigenciam principalem et differencialem tonorum concluduntur, ut patet hic:

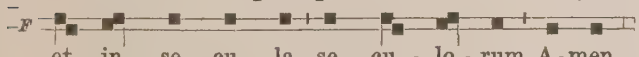
Notandum quarto, quod psalmi maiores quantum ad quartum tonum sic semper modulantur:



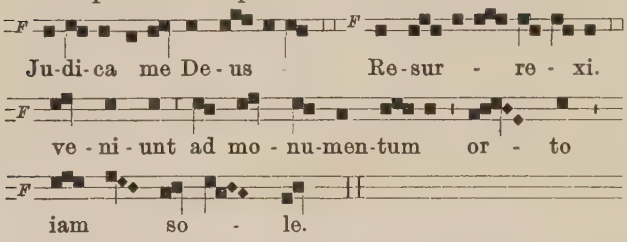


Quinto notandum, quod versus introituum quarti toni semper in a accuto incipiuntur, ubi et tenor, et finiuntur in F gravi per coniunctam terciam, ita, quod in C fa ut cantabitur mi loco fa per mutacionem re in sol in a accuto, quod sic patet:

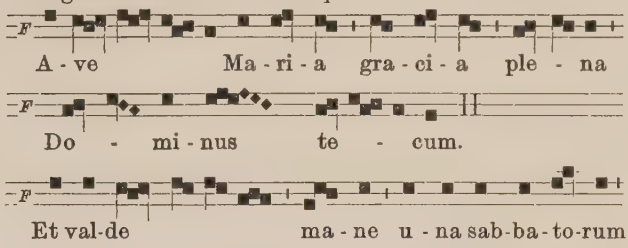




Exemplum de incepcione introituum:



Notandum sexto de versibus responsoriorum quarti toni, quod tales semper incipiuntur in a accuto, ubi et tenor, sed aliquando finiuntur in D gravi, aliquando vero in F gravi. Et de hoc exempla:



Notandum septimo, quod claves iniciales quarti toni, id est a quibus cantus quarti toni inchoari possunt, patent in hoc versu. Unde versus:

Quartus habet C, D, simul E, F, G, c, a la mi re.

Ultimo notandum: Proprietas quarti toni est hec, quod ipsius cantus sunt morosi, graves et blandientes et conveniunt hominibus adulatoribus, quales, ut frequenter, sunt flegmatici et mulieres. Est eciam mitis et modestus, tendens ad pacem, et ideo de beata Maria Virgine melodia huius toni cantari sepius applicatur. Versus:

Aptus adulari, cui quartus competit ordo,
Garulus et blandus dicitur ille modus.
Et tantum.

Anonymus XI. Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 443):
„Quartus habet C, D, simul E, F, G, a la mi re.“

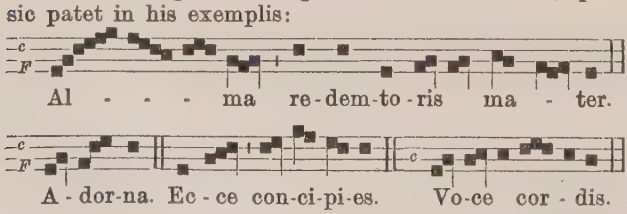
Cujusdam Carthusiensis monachi. *Tr. de mus. pl. (C. II, 448):*
„Aptus adulanti tibi quartus convenit ordo,
Garrulus et blandus dicitur ille modus.“

Cobelinus Person. *Tr. mus. scientiae (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, p. 188):*
„Aptus adulanti tibi quartus competit ordo;
Garrulus et blandus dicitur ille modus.“

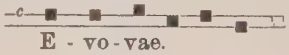
De quinto tono.

Circa quintum tonum est notandum, quod principalis eius sic solet decantari:

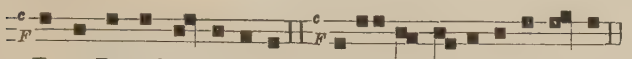
Et regit cantus aliquando in F gravi, aliquando vero in a accuto surgentes, semper tamen ascendentes, quod sic patet in his exemplis:



Notandum secundo, quod quintus tonus solum habet unam differenciam, que sic decanitur:



Et regit cantus aliquando in c accuto, aliquando in G gravi surgentes. Regit eciam et in a accuto, sicut et principalis, sed semper infra tendentes, quod in his patet exemplis:

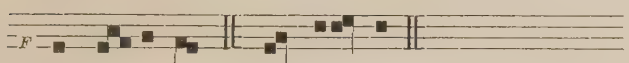


Ec-ce Do-mi-nus veni-et. Mi-se-re-re me-i Do-mi-ne.

Fons or - to-rum. Vin - cen - ti.

Notandum tercio: Quandocumque introitus quinti toni incipitur in F gravi, tunc versus eiusdem cum tali debent addicione terminari, que sequitur:

Et in se-cu-la se - cu-lo-rum. A - men.

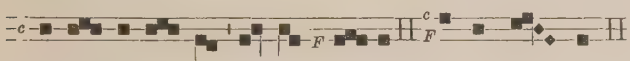


Le - ta - re. Lo - que-bar.

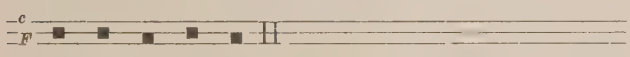
Sed quando incipiuntur introitus quinti toni in c vel a accutis, tunc versus eorundem introituum sic simpliciter terminantur:

Et in se - cu - la se - cu - lo - rum. A - men.

Exemplum de incepcione introitus in c accuto et similiter in a:

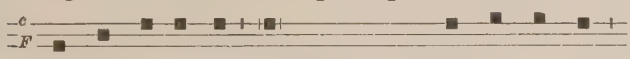


Ludens in lo - co san-cto su - o. Ec-ce De - us.

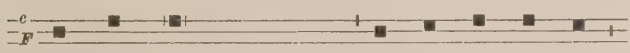


Ex - au - di De - us.

Inchoatur autem talis versus introituum quinti toni in F gravi sub hac forma, que sequitur:



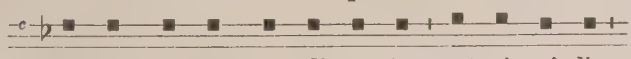
Glo - ri - a Pa-tri, et Filio, et Spiri-tu - i san-cto,



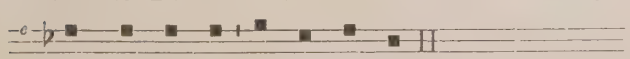
sic - ut erat in principio, et nunc, et sem-per,

et in secula secu-lo-rum. A-men.

Quarto notandum, quod psalmi minores quoad quintum tonum sub hac forma sequenti modulantur:



Quin - ti quar-to me - di - e - tas est si - mi - lis,
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o,

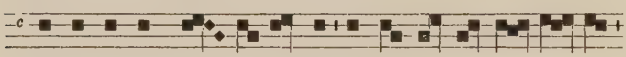


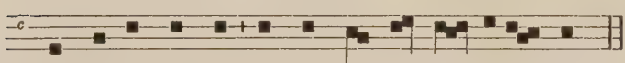
sed in fi - ne dis - si - mi - lis.
se - de a dex-tris me - is.

Quinto notandum, quod psalmi maiores quoad quintum tonum sub hac forma, que sequitur, decanuntur:

Quod differencialem.

Notandum sexto, quod versus circa responsoria quinti toni incipiuntur in c accuto, ubi tenor, et finiuntur in a accuto in tercia supra finalem, quod proprium est tonis autentis, ut patet in hoc exemplo:





Septimo notandum, quod claves iniciales, a quibus cantus quinti toni inchoari possunt, breviter patent in his versibus:

Quintus tenet in capite c sol fa ut, F, a, c, a la mi re,
G quinque his et c raro super addas.

Ultimo notandum: Proprietas quinti toni est inducere delectacionem in audientibus, et convenit hominibus tristibus, religiosis et devotis, quia ipse tristia corda letificat et debiles seu desperantes confortat. Unde versus:

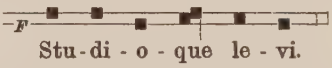
Auditum solet mulcere modestia quinti,
Lapsos sepe recreat, tristia corda levat.

Cujusdam Carthusiensis monachi. Tr. de mus. pl. (C. II, 448):
„*Auditum solita est mulcere modestia quinti,*
Lapsos spe recreat, tristia corda levat.“

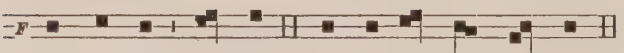
***Gobelinus Person.** Tr. mus. scientiae (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, p. 188):*
„*Auditum solita est mulcere modestia quinti;*
Lapsos spe recreat, tristia corda levat.“

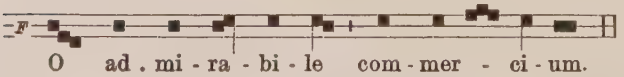
De sexto tono.

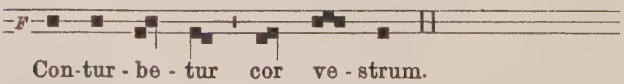
Circa sextum tonum notandum est primo, quod principalis eius sic decanitur:



Et regit cantus in F gravi surgentes, aliquando leviter ascendentes, aliquando vero descendentes, ut patet in his exemplis:

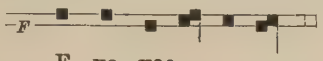




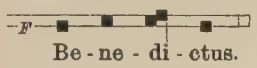


Regit eciam cantus aliquando in C gravi, ut patet hic:

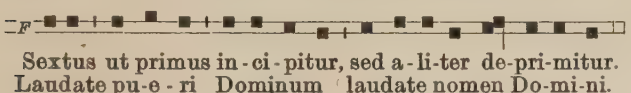
Notandum secundo, quod sextus tonus solum unicam habet differenciam, que sic solet decantari:



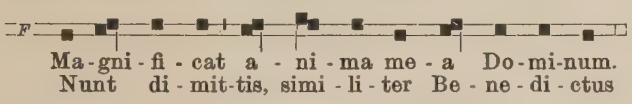
Et regit cantus eciam ab F gravi surgentes, sed semper ascendentes tali modo, quod primo fit saltus per tonum de F gravi in G, et ibi fit aliqualis mora, tandem de G gravi ad a accutum eciam per tonum, deinde de a accuto in F grave per ditonum, quod sic patet:



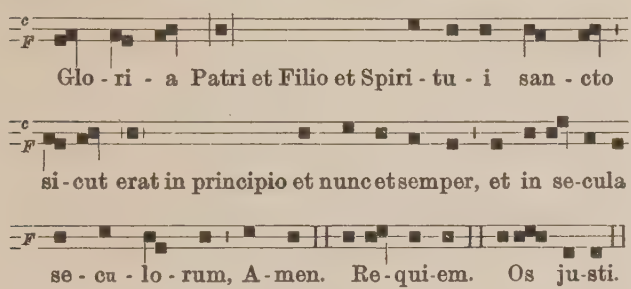
Notandum tercio, quod psalmi minores quoad sextum tonum sub hac forma, que sequitur, modulantur:

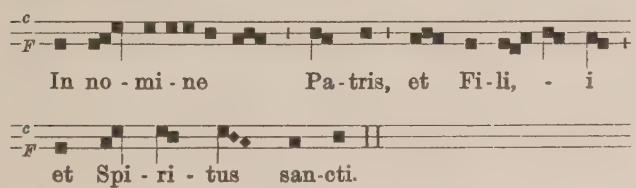


Notandum quarto, quod psalmi maiores eciam quoad sextum tonum sicut sequitur decanuntur:



Notandum quinto, quod versus introituum sexti toni semper in F gravi incipiuntur et ibidem terminantur, quod sic patet:



Notandum sexto, quod versus circa responsoria sexti toni semper incipiuntur in F gravi et ibidem finiuntur, quod sic patet:

Notandum septimo, quod claves iniciales, a quibus cantus sexti toni inchoari possunt, brevissime in his patent versibus:

C fa ut, F sextus, c sol fa ut atque D grave
Pariter cum a quandoque inveniuntur.

Notandum ultimo, quod cantus sexti toni est flebilis et piius et provocat piia corda ad lacrimas et ad devocionem seu ad fletum, ut patet in his canticis, scilicet: „O quam metuendus locus iste“, „Regina celi letare“, et sic de aliis. Versus:

Flebilis atque piia ptongi modulacio sexti,
Provocat ad lacrimas corda canore suo.

Unde Boecius in sua „musica“: „Nam qui asperiores sunt, durioribus delectantur modis, qui vero mansueti, mediocribus moliuntur“.

Cujusdam Carthusiensis monachi. Tr. de mus. pl. (C. II, 448):
„Flebilis atque pia ptongi modulatio sexti,
Provocat ad lacrymas corda canore suo.“
Gobelinus Person. Tr. mus. scientiae (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, p. 188):
„Flebilis atque pia phtongi modulatio sexti:
Provocat ad lacrimas corda sonore suo.“

De septimo tono.

Circa septimum tonum notandum est primo, quod principalis toni septimi sic decanitur:

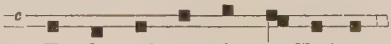
Po - te - rit hoc sci - re.

Et regit cantus semper in G gravi surgentes quocumque modo sive graviter sive leviter, excepto, quando talis cantus incipitur per dyapente; tunc enim erit differencialis; exempla patent hic:

Ap-pa-ru - e-runt a - po - sto-lis. Vi-ri ga- li -le - i.

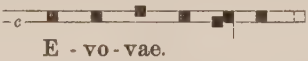
Ac - ci - pi - te.

Regit eciam cantus in a accuto quandoque sic surgentes, ut sequitur:



E - le - cti sunt in Chri-sto.

Notandum secundo, quod differencie septimi toni sunt quatuor in numero. Prima sic decanitur:



E - vo - vae.

Et regit cantus eciam in G gravi ut principalis, sed non aliter nisi per dyapente surgentes, quod sic patet: Secunda differencia sic decanitur:

Ga - bri - el. Ex - or - tum est. Mi - cha - el

pre - po - si - tus pa - ra - di - si.

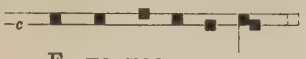
Secunda differencia sic decanitur:

E - vo - vae.

Et regit cantus in d accuto per hunc modum surgentes, ut patet:

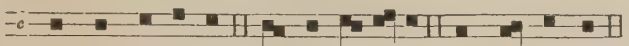
Di - ri-ge. Ecce sacerdos magnus. Mecum enim ha-be-o.

Tercia differencia septimi toni sic modulatur:



E - vo - vae.

Et regit cantus in c accuto quocumque modo surgentes, ut patet in his exemplis:

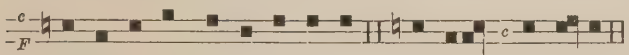


O-mnis spi-ri-tus. Cla-ma-ve - runt. Stel - la i - sta.

Regit eciam eadem differencia cantus in h duro accuto surgentes, ut primo patuit in hoc exemplo, scilicet „stella ista“. Quarta differencia septimi toni sic decanitur:

E - vo - vae.

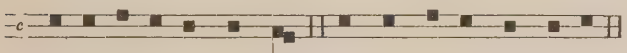
Et regit cantus in h duro accuto sicut et tercia differencia surgentes, sed semper infra tendentes, quod sic patet in his exemplis:



Redemcionem misit Dominus. Ex quo o - mni-a.
Mirificavit Dominus.

Notandum tercio, quod psalmi minores quoad septimum tonum sic intonantur, ut sequitur:

Sep - ti - mus in me - di - o quin-tum re - spi - cit



sed in fi - ne de - spi - cit. Quo - ad dif - fe - ren - cia - lem.

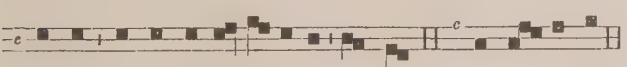
Notandum quarto, quod psalmi maiores quoad septimum tonum semper incipiuntur in d accuto ut et minores, sed quando minores punctuatim ascendunt, maiores vero descendunt, quod sic patet:

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Quo - ad dif - fe - ren - cia - lem.
A - ni - ma mea Do - mi - num.

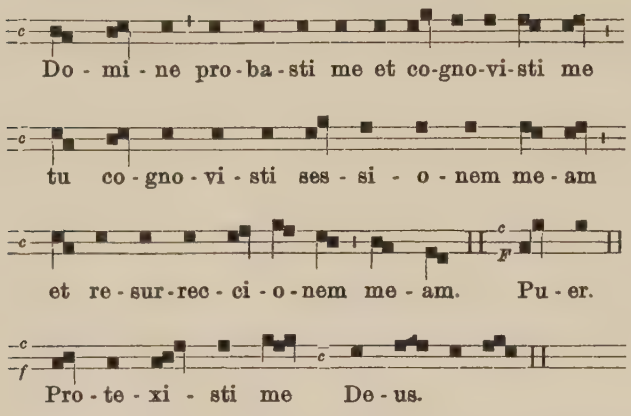
Notandum quinto, quod versus circa introitus septimi toni aliquando incipiuntur in d accuto, et hoc, si introitus incipitur per dyatheseron, aliquando vero in c accuto, que omnia patent in his exemplis:

Mi - se - re - re me - i De - us se - cun-dum

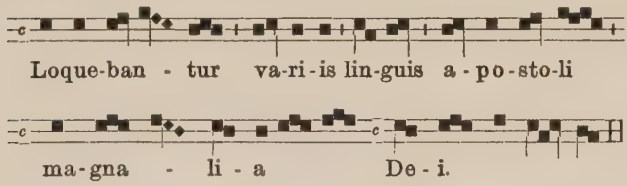


magnam mi-se-ri - cor - di-am tu - am. A-sperges me.

Exemplum quando incipitur a c accuto:



Notandum sexto, quod versus circa responsoria septimi toni semper incipiuntur in d accuto, ubi tenor, et finiuntur in h duro accuto:



Notandum septimo, quod claves iniciales cantus septimi toni sunt hec, que brevissime patent in hoc versu:

G simul a, h quadrum, c, d sibi septimus efert.

Notandum ultimo, quod proprietas septimi toni est ista, quia cantus ipsius est iocundus et delectabilis, valens ad lascivias id est ad nupcias, vel ad convivia nupciarum. Et convenit hominibus in adolescencia positis, qui, ut communiter, plus aliis lascivire videntur. Unde versus:

Lascivire solet iocundis septimus odis,
Autumo plus tales tale decere melos.

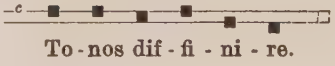
Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens. (C. III, 443):*
„G vel a ♮ quadratum c d ter septimus offert."

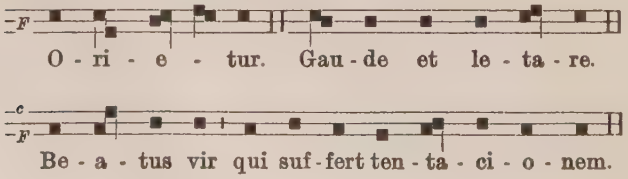
Gobelinus Person. *Tr. mus. scientiae (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, p. 188):*
„Lascivire solet jucundis septimus odis;
Autumo plus tales tale decere melos."

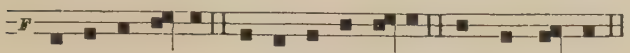
Cujusdam Carthusiensis monachi. *Tr. de mus. pl. (C. II 448):*
„Lascivie servit jocundis septimus odis,
Autumo plus tales tale decere melos."

De octavo tono.

Circa inicium octavi toni sciendum est primo, quod principalis eius sic decanitur:



Et regit cantus in G gravi quocumque modo surgentes, ut in his exemplis sequitur:

Regit eciam aliquando cantus in C, D gravibus et eciam in a accuto surgentes, sed improprie. Exemplum hic patet de omnibus:



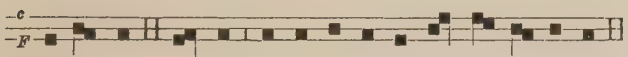
Sa-pi-en-ci-am. An-ge-li De-i. Lau-ren-ci-us.
Ve-ni-ent di-es

Notandum secundo, quod differencie octavi toni sunt quatuor, et hoc computando peregrinum pro quarta differencia et ultima eiusdem. De quarum quidem differenciarum prima sic decantatur:

E - vo - vae.

Et regit cantus aliquando in C gravi, aliquando vero in F gravi surgentes, quod sic patet:

Ho-di-e na-tus est no-bis sal-va-tor. Ma - gi.



Za-che-e. Ju-sti con-fi-te-buntur no-mi-ni tu-o.

Secunda differencia octavi toni est hec:

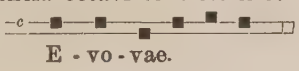
E - vo - vae.

Et regit cantus solum in c accuto surgentes et hoc semper infra tendentes:

Hoc est pre-ceptum meum. Do-mi-nus in templo sancto

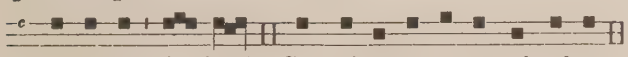
se-des ei-us. De-o no-stro.

Tercia differencia octavi toni est hec:



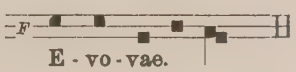
E - vo - vae.

Et regit cantus in c accuto per hunc modum surgentes, quod sic patet:



E-un-tes i - bant. Con-sti-tu-es e-os prin-ci-pes.

Quarta differencia octavi toni, que modo ab aliquibus tonus vocatur peregrinus, illa habet tenorem suum in G gravi in cantu directo et in d accuto transposito. Cuius intonacio psalmorum maiorum est in a accuto et solet sic decantari:

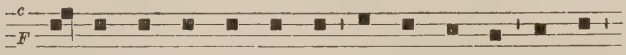


E - vo - vae.

Et regit suos cantus proprie in C et in D gravibus surgentes, nihilominus tamen cantus eius comprehenditur sub principali octavi:

Nos qui vi - vi - mus.
Alleluja.

Exemplum de D gravi iam patuit in „venient dies“. Intonantur autem psalmi minores istius differencie in a accuto, quod sic patet, ut sequitur:

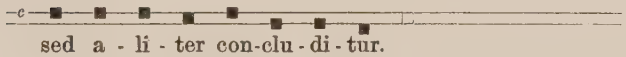


Ta - li te - no - re can - ta - bi - tur to - nus
In ex - i - tu Is - ra - el de E - gi - pto do - mus

pe - re - gri - nus.
Ja - cob de po - pu - lo bar - ba - ro.

Notandum tercio, quod psalmi minores quantum ad octavum tonum semper sic intonantur:

O - cta - vus se - cun - do co - in - ci - dit in me - di - o
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o



sed a - li - ter con - clu - di - tur.
se - de a de - xtris me - is.

Notandum quarto, quod psalmi maiores quoad octavum tonum incipiuntur in G gravi et sub tali forma, que sequitur, intonantur:

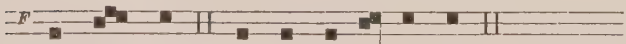
Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

qu - oad dif - fe - ren - ci - a - lem:

A - ni - ma me - a Do - mi - num.

Notandum quinto, quod quandocumque introitus octavi toni incipitur in D gravi, tunc versus eius sic terminantur:

Et in se - cu - la se - cu - lo - rum. A - men.

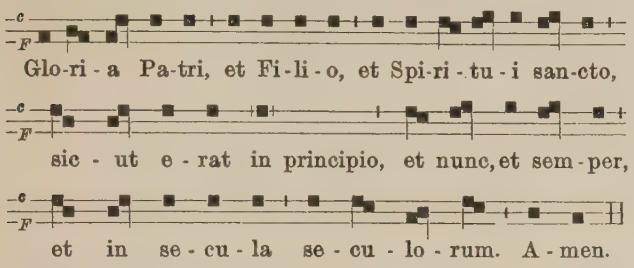


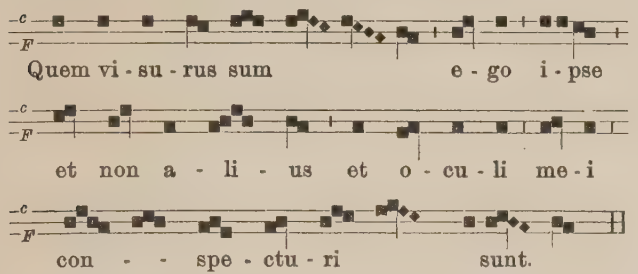
Spi - ri - tus. In - tro - du - xit vos.

Si autem introitus octavi toni alibi, quam in D incipitur, ut puta in F, G gravibus, vel in a, c accutis, tunc versus sic terminantur:

Et in se-cula se-cu - lo - rum. Amen. Ad te le-vavi.

Inchoantur autem tales versus introituum in G gravi eodem modo, ut et „Magnificat“, quod sic patet:



Notandum sexto, quod versus circa responsoria octavi toni communiter incipiuntur ubi tenor, videlicet in c accuto punctuatim, et semper terminantur in G gravi. Si autem alibi incipiantur, non est contra artem.

Notandum septimo: Claves iniciales, a quibus cantus octavi toni inchoari possunt, sunt que brevissime in hoc versu patere possunt:

Octavus C, D, E, F, G, c continet a la mi re.

Ultimo notandum, quod cantus octavi toni est morosus, tardus et in sua modulacione modestus et magis convenit hominibus antiquis, qui lete et morose incedunt et ideo letum et morosum audiunt cantum libenter. Unde versus:

Octavus morulus, gaudens, gradiensque decenter,
Creditur esse magis gratus in aure senum.

Et tantum de tonis.

Capitulum quartum decimum.

Notandum primo mixtio, de qua ad propositum, diffinitur sic: Est ascenssus vel descenssus note vel notarum supra ambitum alicuius toni. Verbi gracia in tonis autentis seu imparibus a clave ad similem clavem, tam supra quam infra, dantur octo note regulariter, ita tamen, quod aliquando una nota additur supra ambitum vel eciam aliquando infra ambitum, sed hoc fit ex licencia, excepto trito id est quinto tono, cui nota infra finalem descendi non est competens, de quo supra. Unde versus:

„Norma dat octavam nonamque licencia vocem
Autentis supra, differre scias tamen ista:
Nam licite tangas, quas dat tibi regula claves,
Quas si licencia dat, debes attingere raro.“

Hec Theogerus. Omnia autem hec precipue de cantibus solemnibus sunt intelligenda.

Anonymus XI. *Tr. de mus. pl. et mens. (C III 443):*
„Octavus servat C, D, E, F, G a laque c sol.“

Cujusdam Carthusiensis monachi. *Tr. de mus. pl. (C. II, 448):*
„Octavus morulus, gaudiens, gradiensque decenter,
Creditur esse magis gratus in ore sonus.“

Gobelinus Person. *Tr. mus. scientiae (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, p. 188):*
„Octavus morulus gaudens gradiensque decenter;
Creditur esse magis gratus in ore senum.“

Gobelinus Person. *Tr. mus. scientiae Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, p. 191):*
„Norma dat octavam nonamque licentia vocem
Authentis supra, differre scias tamen ista:
Nam tanges licite, quas dat tibi regula, claves;
Quasque licentia dat, debes attingere raro.“

Notandum secundo, quod musicus non statim audita armonia pronunciat tonum, sed pocius providens finem expectat et ideo, quia in fine omne iudicium canendi dependet. Ex quo a fine omnia iustum est denominare dicente philosopho „2° de anima". Nam aliquando cantus quorumdam tonorum tanta similitudine videntur convenire, quod vix discerni potest, cui tono reccius adaptentur, videlicet an autento vel plagali. Et tamen quicumque de fratribus, sive maior sive minor, intonetur, non est magnum vicium, licet sit contra artem, tanquam contram naturam; ex quo ars imitatur naturam, in quantum potest, „2° phisicorum". Et consistit hoc in voluntate cantoris, vel secundum exigenciam temporis iocundi vel lugubris, quod patet in illa antifona „O Christi pietas", que communiter ad sextum intonatur tonum, licet plus habeat de quinto capitali seu principali, ut patet practicanti, sub et supra.

Notandum tercio, quod quatuor modis contingit hoc fieri, quod cantus transcendit metas suas. Primo causa exclamacionis vel admiracionis, ut ibi: „O preclara stella maris" in responsorio de beata maria virgine, in quo vox et res conveniunt. Secundo causa potencie vel virtutis ipsius cantus sive rei, de qua agitur talis cantus, ut patet in illa antifona: „Fidelis sermo" et in illa prosa de sancto Joanne: „Psallite Deo nostro" etc., ubi eciam tam vox quam res conveniunt. Similiter de „visitacione sancte marie" in illa antifona: „O quanta vis amoris" hoc idem patet. Tercio causa nimii doloris vel compassionis unius ad alterum, ut patet in quibusdam cantibus de „passione Domini" et precipue in illo responsorio: „Tenebre facte sunt" etc., ubi tam vox quam res conveniunt. Quarto causa nimie devocionis, ut patet in solemni „Et in terra" in loco, quo decanitur „Tu solus altissimus". Unde Theo. sic inquit:

„Autonomasia valet hic, cum vox simul et res
Thematis eximii sublime volunt sociari,
Aut exclamandi virtus, aut causa dolendi,
Aut pia vota precum cogunt descendere cantum."

Gobelinus Person. Tr. mus. scientiae (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, p. 195):

„Autonomasia valet hic, cum vox simul et res
Thematis eximii sublime volunt sociari,
Aut exclamandi virtus, aut causa dolendi,
Aut pia vota precum cogunt descendere cantum."

Notandum quarto, quod cantus indebite iniciatus et indebite finitus redditur distortus, vagus, irregularis et nulla racione excusabilis, et ideo, quia omnis cantus regularis debet habere fixum, firmum et debitum principium, similiter et finem.

Licet enim in medio, vel ante, vel post varietur, tamen cuilibet tono certus modus est atributus quoad finem et principium iniciandi et finiendi suum cantum, sive sit autentus sive plagalis tonus, tam quoad psalmos, quam quoad officia. Octi enim sunt dispositi toni pro psalmis et variis officiis regulis artis musice artati. Unde versus eiusdem domini Theo.:

„Amplius excedens a principio vagus horum
Fineve distortus raro racione rimatur.
Namque licet supra medium varietur et infra,
Principium norma finem iubet fore fixum."

Gobelinus Person. Tr. mus. scientiae (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, p. 195—196):

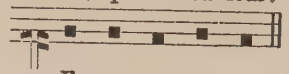
„Amplius excedens aut principio vagus ipso
Fineve distortus raro ratione juvatur;
Namque licet medium supra varietur et infra,
Principium norma finemque jubet fore ficta."

Ultimo et finem tractatui huic imponendo notandum, quod quilibet tonus, sive autentus sive plagalis, hoc est par vel impar, specialiter potest dividi in tonum simplicem et compositum, quod in his clarescit exemplis. Quomodo autem regit cantus suos, habitum est supra.

I.

Unde circa primum tonum sciendum est, quod duplex est:

Brevis, qui sic canitur:



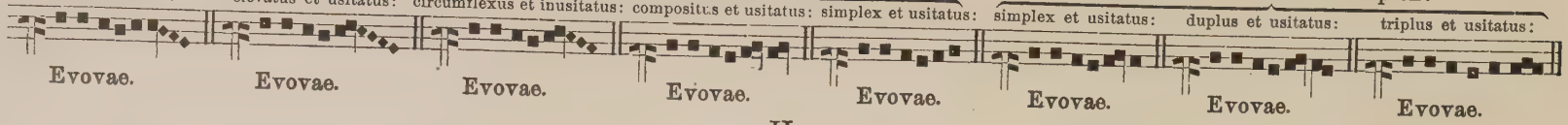
E - vo - vae.

Et productus, et talis est triplex, scilicet: gravis, acutus, moderatus:

Gravis, et est duplex: declinis scilicet: elevatus et usitatus:

Acutus et talis est triplex: circumflexus et inusitatus: compositus et usitatus: simplex et usitatus:

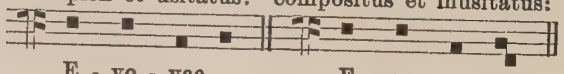
Moderatus, ille est eciam triplex: simplex et usitatus: duplus et usitatus: triplus et usitatus:



Evovae. Evovae. Evovae. Evovae. Evovae. Evovae. Evovae. Evovae.

II.

Circa secundum tonum notandum est, ille est duplex: simplex et usitatus: compositus et inusitatus:

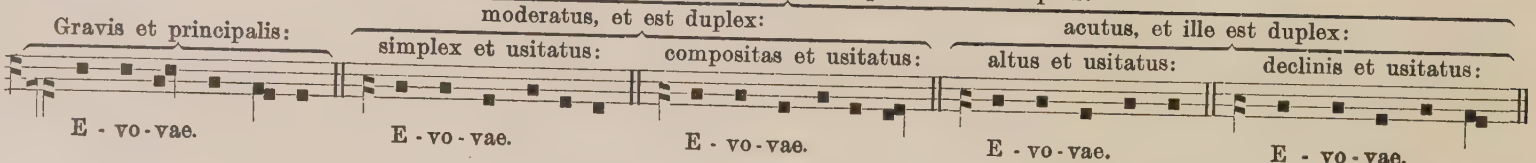


E - vo - vae. E - vo - vae.

III.

Circa tercium tonum notandum est, quod ille est triplex:

Gravis et principalis: moderatus, et est duplex: simplex et usitatus: compositas et usitatus: acutus, et ille est duplex: altus et usitatus: declinis et usitatus:

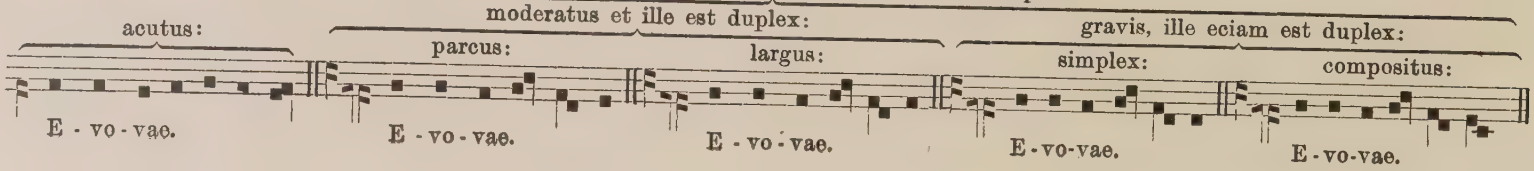


E - vo - vae. E - vo - vae. E - vo - vae. E - vo - vae. E - vo - vae.

IV.

Circa quartum tonum notandum, quod ille est triplex:

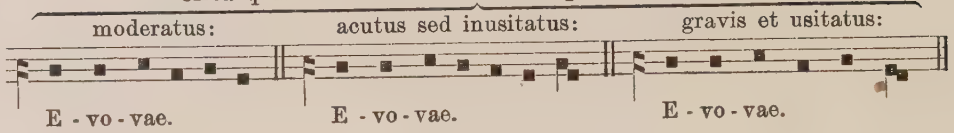
acutus: moderatus et ille est duplex: parcus: largus: gravis, ille eciam est duplex: simplex: compositus:



E - vo - vae. E - vo - vae. E - vo - vae. E - vo - vae. E - vo - vae.

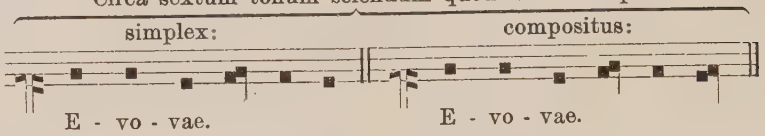
V.

Circa quintum tonum notandum, quod ille est triplex:



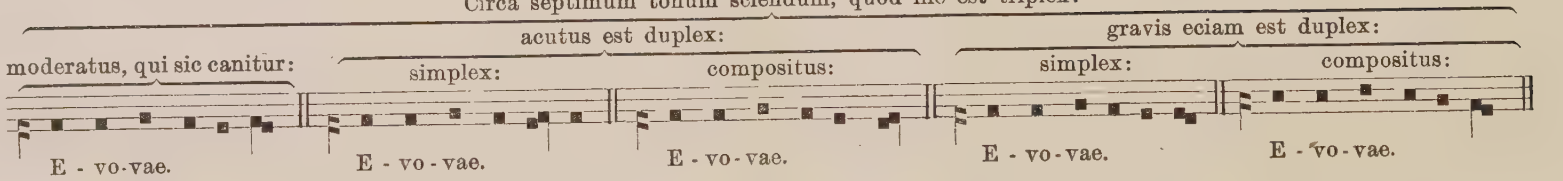
VI.

Circa sextum tonum sciendum quod ille est duplex:



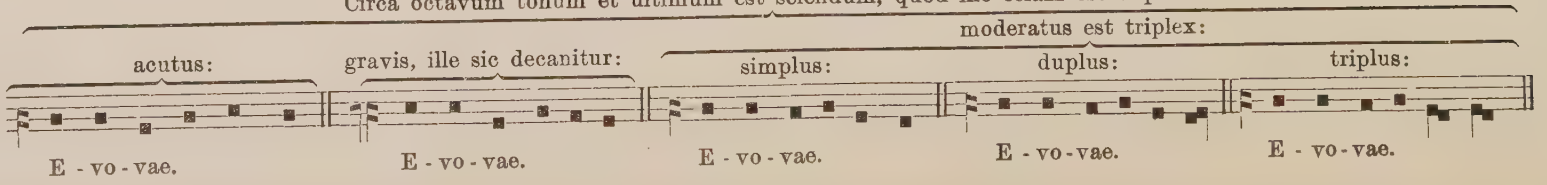
VII.

Circa septimum tonum sciendum, quod ille est triplex:



VIII.

Circa octavum tonum et ultimum est sciendum, quod ille eciam est triplex:



III.

Die stoffliche Disponierung des Traktats und seine Quellen.

§ 1.

Die stoffliche Disponierung des Traktats.

Gleich zu Anfang des Traktats gibt der Verfasser einen kurzen, zusammenfassenden Überblick über den Inhalt seiner *Musica*. Danach teilt sich der Traktat in XIV Kapitel. Ehe die einzelnen Kapitel ausführlich besprochen werden, schickt der Verfasser eine kurze Einleitung voraus. Der Inhalt dieser Einleitung ergibt sich aus folgenden Versen:

Si bene vis scire librum, prius ista require:
Utilitas, titulus, intencio, parsque zofie,
Quatuor, et causas rem totam perficientes.

Über die *utilitas* werden wir später Gelegenheit haben genauer zu sprechen. Rätselhaft ist die Formulierung des *titulus*. Im Traktat heisst es nämlich: *Titulus est iste: Tonarius magistri guidonis artis musice prosaice compilatus.* Irgendeine Schrift Guidos von Arezzo unter dem Titel *Tonarius* ist mir unbekannt, existiert auch tatsächlich nicht. Unmöglich kann an den unter dem Namen Guidos bekannten Traktat: *De modorum formulis et cantuum qualitatibus*[1]) gedacht werden, denn derselbe beschränkt sich fast ausschliesslich auf Beispiele aus der Lehre über die Differenzen. Unklar ist ferner die vom Verfasser gebrauchte Wendung *prosaice compilatus.* Der logisch nächstliegende Gedanke ist zweifellos, dieses *prosaice* einem *rhythmice* gegenüberzustellen. Danach wäre also unser Traktat ein in Prosaform angefertigter Auszug aus einer in Versen geschriebenen Tonlehre Guidos. Von den bekannten Schriften Guidos kämen demgemäss zwei inbetracht: *Musicae Guidonis regulae rhythmicae*[2]) (die Autorschaft Guidos wird angezweifelt) und *Epilogus rhythmicus in modorum formulis*[3])

[1]) **C.** II. 82, s.
[2]) **G.** II. 25, s.
[3]) **C.** II. 110, s.

(auch diesen Traktat hat Guido wahrscheinlich nicht verfasst). Der zweite Teil der vorliegenden Arbeit nun: »Der Traktat und die Parallelstellen der Theoretiker«, beweist deutlich, dass die *Musica* Szydlovitas am wenigsten direkte Verwandtschaft gerade mit Guido aufzuweisen vermag, — abgesehen von der Musiklehre als solcher — dass eine auffallende Anlehnung an Guido tatsächlich nur an einer einzigen Stelle vorhanden ist, nämlich dort, wo es sich um den Unterschied zwischen dem *musicus* und *cantor* handelt. Die Parallelstelle hierzu befindet sich in den *Regulae rhythmicae* (G. II. 25).

So ist denn die Stellung, die Szydlovita Guido gegenüber einnimmt, klar, es ist dieselbe, die wir bei einer grossen Zahl der mittelalterlichen Theoretiker seit dem Verblühen der Reichenauer Schule bis in das XV. Jahrhundert hinein beobachten können. Ganz merkwürdigerweise steigt von diesem Zeitpunkte an das Ansehen eines Boetius, Cassiodor, Isidor und Guido zu einer Höhe, wie kaum zuvor. Besonders ist es Guido, der zum Urheber einer jeden Neuerung und jeder wichtigeren Erscheinung auf musikalischem Gebiete gestempelt wird[1]).

Szydlovita scheint ferner gar nicht zu wissen, wo er einen Guido historisch unterzubringen hat, wie die Aufzählung der *inventores musice* beweist, und kennt zwei seiner Werke nur unter einem ganz allgemeinen Titel, von denen er eines, wie eben erwähnt, *Tonarius magistri Guidonis*, das zweite an einer anderen Stelle *Musica Guidonis* nennt. Einigermassen verständlich wird also der *titulus* unseres Traktats, wenn wir Guido nach mittelalterlicher Auffassung beurteilen.

Klar ausgesprochen ist die *intencio*, die Szydlovita mit seinem Traktate verfolgt: *Intencio est scolarium in musica minus perfectorum erudicio,* und einige Zeilen weiter: *Sed causa movens secundaria fuerunt studentes artis musice ignari.* Diesen Eindruck macht der Traktat ganz entschieden.

Wenn in den oben angeführten Versen von einer *pars zofie* gesprochen und in dem Traktate erläuternd dazu bemerkt wird: *subordinatur autem parti philosophie artis metrice, que tractat de proporcione sonorum et consonanciarum, que numeris demonstrantur*, so reiht Szydlovita damit die Musik nach dem im Mittelalter üblichen Lehrsystem in das *Quadrivium* ein, in dem bekanntlich Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie vorgetragen wurden.

---

[1]) Cfr. Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien.* II. Neumenkunde, S. 154.

Nach einer etwas naiven und weitschweifigen Aufzählung der Motive schliesslich, die den Verfasser der *Musica* geleitet, geht derselbe von der Einleitung zum Traktat selber über.

Das erste Kapitel bringt eine Definition und Erklärung der Musik, einen kurzen historischen Überblick über die *inventores musice*, die in fast keinem mittelalterlichen Musiktraktat fehlen durften, und schliesst mit dem üblichen Hinweis auf den Unterschied zwischen *canere usu et arte*, zwischen *musicus* und *cantor*.

Im zweiten Kapitel wird zur *manus musica* übergegangen, eine Erklärung der *syllabe musicales* und der *claves* gegeben, die Einteilung des Tonsystems nach Oktaven und Tetrachorden vom Γ *grecum* bis zum *Doppel-dd resp. -ee extra manum* vorgeführt und mit einer ausführlichen Beschreibung, sowie einer Abbildung der *manus* geschlossen.

Im dritten Kapitel bespricht der Verfasser die drei Arten des *cantus*: den *cantus durus*, *naturalis* und *mollis*, im vierten kehrt er noch einmal zu den *voces* oder *syllabe musicales* zurück, gibt eine Definition und Gliederung der *vox*, erzählt auch die Entstehungsgeschichte der *syllabe musicales* und beendet diese beiden Kapitel mit einer Illustrierung der drei Arten des *cantus* durch Musikbeispiele.

Nach Erledigung der Mutationslehre im fünften Kapitel, einer praktischen Anleitung zum sicheren Ablesen der *voces* und *claves* sowohl in der *manus musica*, als im Liniensystem, im sechsten Kapitel, und nach Besprechung der verschiedenartigen *modi* oder *Intervalle* im siebenten Kapitel, sowie der sogenannten *coniuncta* im achten — alles durch Beispiele veranschaulicht — berührt der Verfasser vom neunten Kapitel an mehr praktische Fragen der Chorallehre.

Er behandelt also im neunten Kapitel den *cantus* in seiner natürlichen Lage als *cantus directus* und ihm gegenüber den *cantus transpositus*, erklärt den *ambitus* der Gesänge, welchen er durch entsprechende Figuren verdeutlicht, und kommt im zehnten Kapitel auf die Lehre von den *tenores* zu sprechen, für deren Unterscheidung und Bestimmung er eine Reihe von Regeln und die üblichsten Formeln des *seculorum amen* aufzählt.

Wenn der Traktat im elften Kapitel noch einmal auf den *ambitus* zurückkommt, so ist dieser *ambitus* insofern von dem des neunten Kapitels zu unterscheiden, als hier, wie es im Traktat heisst, die *octo note cantus alicuius toni regulariter perambulant*, die Gesänge sich also im Bereiche einer Oktave bewegen, während der *ambitus* des neunten Kapitels über die Grenzen einer Oktave nach oben und unten hinausgeht. An

den dem Kapitel hinzugefügten Ambituskreisen tritt zugleich auch das Verhältnis der authentischen und plagalen Tonarten zu einander deutlich hervor, und zwar sowohl im *cantus directus*, als im *cantus transpositus*.

Indem nun im zwölften Kapitel die Tonarten der Reihe nach in ihrer verschiedenartigsten Benennungsweise aufgezählt werden, schreitet der Verfasser im dreizehnten Kapitel zu einer eingehenden und gründlichen Behandlung der Lehre von den Differenzen. Er geht aus von der Definition des *tonus improprie captus*, gibt an der Hand einiger Regeln eine Einleitung zum Verständnis der einzelnen Kirchentonarten und vervollständigt das Gesagte, indem er die einzelnen Töne der Reihe nach durchgeht und ein klares Bild von den Differenzformeln, der Intonationsweise, sowie der Eigenart eines jeden Tones zu entwerfen versteht. In reichem Masse werden in diesem Kapitel Notenbeispiele aus der liturgischen Praxis zur Illustration des Vorgetragenen angeführt.

Im vierzehnten und letzten Kapitel endlich erklärt der Verfasser den Begriff der sogenannten *mixtio*, wobei einige wertvolle Gedanken aus dem Gebiete der Ästhetik eingeflochten werden. Ein grosses Gewicht scheint Szydlovita auf die Differenzformeln zu legen, denn er schliesst seinen Traktat mit einer Zusammenstellung aller ihm bekannten *seculorum amen*.

Zur Charaktereristik des Traktats möge endlich noch erwähnt werden, dass demselben zahlreiche Verse beigegeben sind, die den betreffenden Prosatext rhythmisch wiedergeben. Teilweise lassen sich diese Verse auf andere Theoretiker zurückführen.

§ 2.

Die Quellen des Traktats.

Den Quellen der *Musica* einen besonderen Paragraphen zu widmen, erschien durchaus berechtigt. Denn abgesehen davon, dass sich Anklänge an allgemein bekannte Theoretiker im Traktate nachweisen lassen, wie dies zurgenüge aus dem zweiten Teile der Arbeit, der Gegenüberstellung des Traktats und der Quellen, hervorgeht, kam es vor allem darauf an, auf zwei bisher unbekannte oder nur indirekt bekannte Theoretiker, dabei grundlegende Gewährsmänner Szydlovitas, aufmerksam zu machen, es sind Theogerus und Joannes Olendrinus.

Um nun zunächst die Verwandtschaft des Traktats mit allgemein bekannten mittelalterlichen Theoretikern klarzustellen

und zu erfahren, wie sich der Verfasser selbst über sein Verhältnis zu ihnen äussert, sei gleich auf den Anfang der *Musica* verwiesen, wo es heisst: *Principia artis musice . . . . ordinarie resolvere institui, diversis verum ex autoribus hausa,* und auf die Bemerkung gegen Schluss der Einleitung: *Causa efficiens mota, quamquam non sit unus autor, sed plures, tamen, breviter dicendo, causa efficiens, mocio, fuit Guido monachus, subtilis musicus, qui multa ex diversis musicorum in unum opus aggregavit.*

Das Verhältnis Szydlovitas zu Guido ist schon im § 1 dieses Kapitels angedeutet worden. Die dort ausgesprochenen Gedanken werden noch bestätigt durch die eben angeführten Worte der Einleitung. Auf der einen Seite eine fast naive und blinde Verehrung Guidos, auf der anderen eine wenig geklärte und verworrene Kenntnis seiner Schriften.

Kurz erwähnt wird im ersten Kapitel Augustinus und dessen Schrift *De vita et honestate clericorum.* Hin und wieder beruft sich Szydlovita auch auf Boetius.

Recht wenig geordnet sind die historischen Kenntnisse Szydlovitas. Das zeigt sich gleich im ersten Kapitel, wo er über die *invencio musice* spricht, und im siebenten Kapitel, wo er von Pythagoras, Boetius, Guido, Tubal und J. de Muris behauptet, dass sie *unanimiter ipsam musicam in novem concordancias redigerunt.* Erstens passt Tubal gar nicht in diese Reihe hinein, zweitens verrät der Verfasser ausser der geschichtlichen auch eine sachliche Unkenntnis.

Das vierte Kapitel beruft sich bei der Definition der Konsonanz auf J. de Muris. Die Definition ist in der Tat fast wörtlich bei diesem Theoretiker vorhanden[1]). In demselben Kapitel wird ein gewisser P. H. zur Definition der *vox* herangezogen. Leider habe ich die Persönlichkeit dieses Monogrammisten nicht mit Sicherheit feststellen können. Die Definition stimmt teilweise mit derjenigen bei Guido[2]), Oddo[3]), Marchetus de Padua[4]) und Magister de Garlandia[5]) überein. Möglicherweise ist in dem P. H. Petrus Hispanus zu erblicken, der spätere Papst Johannes XXI., dessen philosophische Abhandlungen in den mittelalterlichen Schulen sehr verbreitet waren.

Von den mit Namen genannten Theoretikern wäre schliesslich noch aus dem vierten Kapitel Joannes Angli-

---

[1]) G. III 257.
[2]) G. II. 37.
[3]) G. I. 283.
[4]) G. III. 68.
[5]) C. I. 158

cus hervorzuheben, *qui et alio nomine Joannes Presbiter nucupatur.* Das eigentümliche Verhältnis, in welches Szydlovita diesen Joannes zu den *syllabe musicales* bringt, scheint auf J. Cotto zu deuten, der nach Guido die *syllabe* wie die *Solmisation* überhaupt zum ersten Male erwähnt[1]). Der Herkunft Cottos, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach ein Engländer war, entspricht der Beiname Anglicus, der zweite Beiname Presbiter passt zu dem Benediktinermönch Cotto.

Ein gewisser Johannes Presbiter wird bei La Fage genannt, auch der Musiktraktat dieses Theoretikers ist dort zu finden, er trägt den Titel: *Musica antica et moderna,* das Manuskript birgt die Benektinerabtei zu Monte-Cassino. Von einem Anglicus spricht ferner Anonymus IV. bei Coussemaker; die Ausführungen desselben beziehen sich indessen ausschliesslich auf die Mensuralmusik. Die beiden letztgenannten Theoretiker können jedoch hier nicht inbetracht kommen, denn dass sie in der Solmisationslehre irgendeine bedeutendere Rolle gespielt, wäre erst nachzuweisen. Die Persönlichkeit eines Joannes Anglicus ist sogar schon Guido bekannt (G. II. 53). Zu der fraglichen Stelle bei Szydlovita steht jedoch dieser Joannes in keiner Beziehung.

Während sich nun Szydlovita auf die eben genannten Theoretiker nur spärlich beruft, sind es zwei andere, die er sehr oft zitiert, und die sich bei ihm eines ganz besonderen Ansehens zu erfreuen scheinen: Theogerus und Joannes Olendrinus. Die *Kapitel I—VIII* stehen unter dem Einfluss des Olendrinus, vom *Kapitel X.* an tritt Theogerus in den Vordergrund. Die Schriften dieser beiden Theoretiker bezeichnet Szydlovita kurz mit *Musica*, im Kapitel XIII. spricht er ausserdem noch von einem *Tonarius* des Theogerus.

Genaue Aufschlüsse über die persönlichen Verhältnisse des Theogerus und Olendrinus zu gewinnen, ist mir leider nicht gelungen. Über Olendrinus lassen sich einige positive Angaben auf indirektem Wege machen. Was ich über Theogerus bringen werde, sind nur Vermutungen.

Bei Theogerus wäre zunächst an einen Theoretiker gleichen Namens aus dem zwölften Jahrhundert, einen Schüler Wilhelms von Hirschau, den späteren Bischof von Metz, zu denken, dessen Musiktraktat in Gerberts II. Bande enthalten ist[4]). Da sich nun zwischen dem Traktate Szydlo-

[1]) G. II. 232.
[2]) Cfr. Diphtérographie musicale, s. 395, sequ.
[3]) C. I. 344.
[4]) G. II. 182, s.

vitas, resp. den auf Theogerus fussenden Stellen des Traktats, und der Gerbertschen *Musica Theogeri* nichts Verwandtes feststellen lässt, so bleibt nur die Schlussfolgerung übrig, dass die bei Szydlovita erwähnte *Musica Theogeri* entweder das Werk eines uns heute unbekannten Theoretikers dieses Namens ist, oder dass der Gerbertsche Theogerus, Episcopus Metensis, ausser seiner *Musica* einen zweiten, vielleicht verloren gegangenen Traktat verfasst hat. Für diese zweite Annahme sind einige Anhaltspunkte vorhanden.

In einem seiner Musiktraktate[1]) beruft sich Guido auf Theogerus mit den Worten: *juxta regulas musicorum in practica laborantium Theogeri ceterorumque.* Da nun der dazu gehörige Abschnitt, auch die auf derselben Seite des *Tractatus correctorius* zitierten weiteren Bestandteile der Schrift des Theogerus nicht in der *Musica Theogeri* (Bei Gerbert II., 183) vorhanden sind, so ist sicher anzunehmen, dass dieser Theoretiker noch einen anderen Traktat geschrieben hat. Denn mit den Worten *in practica laborare* ist nicht die Gesangspraxis gemeint, sondern der praktische Teil der Musiktraktate, im Gegensatz zum spekulativen Teil, wie P. Vivell nachgewiesen[2]). Es wäre somit nicht unmöglich, dass es sich bei Szydlovita um diese zweite Schrift des Theogerus handelt. Charakterisiert wird dieselbe, wie aus der *Musica* Szydlovitas hervorgeht, durch häufiges Zitieren von Versen, die grösstenteils fast wörtlich mit denen bei Gobelinus Person[3]), zum Teil bei Carthusiensis Monachus[4]), einmal auch bei Anonymus XI.[5]) übereinstimmen. Die im zweiten Teil der Arbeit gegenübergestellten diesbezüglichen Parallelstellen in den Kapiteln XI., XIII. und XIV. veranschaulichen dieses Verhältnis.

Über Joannes Olendrinus sind genauere Angaben möglich. Eitner nennt in seinem Quellen-Lexikon einen Johannes Hollandrinus, von dem er behauptet, dass dieser Theoretiker bekannt wäre durch den in der Proskeschen Bibliothek zu Regensburg befindlichen Traktat: *Item nv (?) versus Johannis Hollandrini de cantibus, qui ascendunt sicut autenti et descendunt sicut plagales vel viceversa.* Eitner gibt sogar genau die Signatur des Manuskripts an. Herr Direktor Dr. Weinmann nun war so liebenswürdig mir mitzuteilen, dass der Traktat eines Hollandrinus in der Proskeschen Bibliothek nicht aufzufinden wäre.

---

[1]) **G.** II. 52.

[2]) Cfr. P. C. Vivell, O. S. B. »Vom Musiktraktat Gregors des Grossen«. §§ 28-33.

[3]) Cfr. Kirchm. Jahrb. 1907, S. 177, s.

[4]) **C.** II. 434, s.

[5]) **C.** III. 416, s.

Wertvolle Aufschlüsse über Olendrinus gibt uns jedoch Anonymus XI[1]). Auch Eitner[2]) macht auf diesen Anonymus aufmerksam. Besonders in ihrer ersten Hälfte zeigt die *Musica* Szydlovitas eine auffallende Ähnlichkeit mit dem genannten Theoretiker (cfr. Teil II.). In ganz hervorragender Weise tritt diese Ähnlichkeit zu Tage in der Lehre von der *manus musica*, den *Intervallen*, der *coniuncta* und teilweise in derjenigen von der *mutacio*. Anklänge an Anonymus XI. finden sich auch in den Versen des XIII. Kapitels. Diese eigentümliche Erscheinung lässt sich dadurch erklären, dass sowohl für Szydlovita, als für Anonymus XI. die gemeinsame Quelle bei Joannes Olendrinus zu suchen ist. Nur in der Schreibweise des Namens besteht ein Unterschied. Anonymus XI. nennt seinen Gewährsmann, wie auch bei Eitner zu lesen ist, Johannes Hollandrinus, Szydlovita Joannes Olendrinus. Die Idendität beider Persönlichkeiten unterliegt jedoch nicht dem geringsten Zweifel. Ganze Abschnitte stimmen öfters wörtlich mit einander überein.

Merkwürdig muss es erscheinen, dass sich von den mittelalterlichen Musiktheoretikern nur Szydlovita und Anonymus XI. auf Olendrinus berufen. Diese Tatsache legt den Gedanken nahe, dass Olendrinus einer nur begrenzten Zahl von Musikstätten bekannt war und sich hier eines besonderen Ansehens erfreute, dass weiterhin vielleicht irgend welche innere Beziehungen zwischen Szydlovita und Anonymus XI. zu suchen wären. Nach Schubiger war der Traktat des Anonymus XI., nunmehr Eigentum der Trierer Stadtbibliothek, früher im Besitze des Benediktiner-Klosters S. Maximini in Trier[3]) und gehört seiner Entstehungszeit nach in das Ende des XIV., spätestens in den Anfang des XV. Jahrhunderts. Der Kodex nun, dem die *Musica* Szydlovitas einverleibt ist, entstammt, wie schon in der Einleitung bemerkt worden, dem von Michael de Gora gegründeten und von Mönchen aus dem Kloster St. Jacob in Lüttich ungefähr um das Jahr 1070 besiedelten[4]) Kloster zu Lubin, einem der ersten Benediktinerklöster in Polen. Sicherlich fand nicht nur zwischen den einzelnen Klöstern in Polen, sondern auch zwischen denen des Westens und Ostens ein reger Verkehr statt. Durch die Benediktiner des Westens ist also jedenfalls Joannes Olendrinus in Polen bekannt geworden, demnach vor allem in dem dicht bei Krakau gelegenen berühmtesten polnischen Benediktiner-

[1]) C III. 416, s.
[2]) l. c.
[3]) C. III. Praefatio, p. XXXVII-XXXVIII.
[4]) Cfr. J. Paech l. c. p. 31.

kloster Tyniec, dessen Gründung in das Jahr 1044 fällt. Als Musiker und Gelehrter wird sich Szydlovita ohne Zweifel für den Choralgesang und die Bibliothek der Benediktiner interessiert, den Traktat des Joannes Olendrinus dort kennen gelernt und ihn als Quelle benutzt haben. Die *Musica* Szydlovitas ist dann wahrscheinlich in die Hände der Benediktiner nach Tyniec gelangt und von dort entweder im Original oder in der Abschrift dem Kloster zu Lubin überwiesen worden, wo eine nicht unbedeutende Klosterschule bestand, der Traktat also für die *scolares* sehr nützlich war.

Durch Szydlovita und Anonymus XI. liegt somit wenigstens ein Teil der *Musica* des Joannes Olendrinus vor.

Bei dieser Gelegenheit sei es mir erlaubt, darauf aufmerksam zu machen, dass auch Riemann in seiner *Geschichte der Musiktheorie* den Johannes Hollandrinus erwähnt und diesen Theoretiker mit dem Normannus Muris, dem Verfasser der *Summa musicae*, identifiziert. Es heisst dort auf Seite 277: „*Dass der mehrmals zitierte (nämlich von Anonymus XI) Johannes Hollandrinus eben dieser Muris ist, kann mit ziemlicher Bestimmtheit erwiesen werden*". Für diese Behauptung lassen sich positive Beweise nicht geltend machen. Die wenigen, welche Riemann anführt, können kaum genügen. Im Gegenteil, die von Anonymus XI. und Szydlovita dem Olendrinus entnommenen Stellen scheinen mir so wenig formelle Anklänge an die *Summa* des J. de Muris aufzuweisen, dass eine Identifizierung im Riemannschen Sinne ausgeschlossen ist.

Von den sonstigen Theoretikern nun, die in irgend einer Beziehung zur *Musica* Szydlovitas stehen, wäre zunächst J. Cotto zu nennen, zu dessen Traktat[1]) im I., IV. und VII. Kapitel der *Musica* Parallelstellen vorhanden sind. Die von Szydlovita im XIII. Kapitel angeführten Verse stimmen fast wörtlich mit denen bei Gobelinus Person[2]) und Charthusiensis Monachus[3]) überein. Für die Verse im X. Kapitel lassen sich Vergleichungspunkte bei Carthusiensis Monachus und Engelbertus[4]) feststellen. Die Übereinstimmung mit Gobelinus Person tritt besonders dort zum Vorschein, wo Szydlovita Verse des Theogerus zitiert, also ausser im Kapitel XIII., noch in den Kapiteln XI. und XIV. Somit scheint der oben erwähnte, ev. von Theogerus verfasste, zweite Traktat nicht nur Szydlovita, sondern auch Gobelinus Person

---

[1]) G. II. 230, s.
[2]) Cfr. Kirchm. Jahrbuch 1907, S. 177, s.
[3]) C. II. 434, s.
[4]) G. II. 287, s.

und dem Karthäusermönch bekannt gewesen zu sein, wenn sich auch die beiden letztgenannten Theoretiker nicht speziell auf ihn berufen.

Zu einigen Theoretikern lassen sich noch ganz vereinzelte Beziehungen nachweisen. So im Kapitel I. zu Isidorus Hispalensis[1]), im IV. und VII. Kapitel zu J. de Muris[2]) und im I. und VII. Kapitel zu Adamus de Fulda[3]).

Somit ist die Zahl derjenigen Theoretiker, aus deren Schriften wörtliche oder fast wörtliche Parallelstellen für die *Musica* namhaft gemacht werden können, ziemlich bedeutend. Die Bemerkung Szydlovitas in der Einleitung seines Traktats: *Principia artis musice . . . . diversis verum ex autoribus hausa* ist also begründet. Wieweit Szydlovita selbst diese Theoretiker gekannt hat, lässt sich schwer sagen. Für ihn persönlich jedenfalls sind Theogerus und Olendrinus die Hauptquelle. Dadurch wird allerdings der Sinn des in der Einleitung des Traktats erwähnten titulus: *Tonarius magistri Guidonis artis musice prosaice compilatus* noch unverständlicher. Stets müssen wir uns indessen die Tatsache vergegenwärtigen, dass die übertriebene Bedeutung, die Szydlovita dem Guido beimisst, nicht allzu kritisch aufgefasst werden darf.

Diese Guido eingeräumte Sonderstellung scheint auf eine gewisse Unkenntnis anderer bedeutender Musiktheoretiker zu deuten. Damit treten wir einer Frage nahe, die bei Besprechung der Quellen noch zu erledigen bleibt, nämlich derjenigen, welches denn eigentlich die grundlegenden mittelalterlichen Choraltheorien sind, auf welche die *Musica* sich letzten Endes zurückführen lässt. Denn wenn auch die Zahl der mittelalterlichen Theoretiker recht ansehnlich ist, so wiederholen sich doch die bahnbrechenden Fundamentallehren einiger Schulen bei fast allen von ihnen in mehr oder weniger veränderter Gestalt, ohne dass oft der einzelne Theoretiker sich dessen recht bewusst war.

Was nun speziell den Traktat Szydlovitas anbetrifft, so lassen sich die im I. Kapitel gegebenen Definitionen der Musik teilweise auf *Vorguidonische* Theoretiker zurückführen, teilweise auf Guido selbst. Die *inventio musice* wird in der landläufigen Weise dargestellt, wie sie, angefangen von den ältesten Theoretikern, in fast jedem Musiktraktat nachweisbar ist, nur dass es Szydlovita mit der historischen Wahrheit öfters nicht allzu genau nimmt.

---

[1]) G. I. 19, s.
[2]) G. III. 249, s.
[3]) G. III. 329, s.

Der Schluss des I. Kapitels, der die bekannte Gegenüberstellung von *cantor* und *musicus* bringt, verrät *Guidonische* Elemente. Im wesentlichen *Guidonisch* ist auch das II. Kapitel, soweit die Lehre von der Oktavteilung vorgetragen wird. *Cottonische* und *Hucbaldsche* Elemente hingegen scheint der 2. Teil desselben Kapitels, der das Tonsystem nach Tetrachorden einteilt, aufzuweisen.

Cottonisch wäre auch das ganze V. Kapitel zu nennen; von Cotto nämlich wird die Lehre von der Mutation und Solmisation zum ersten Male erwähnt. Die mit der Mutations- und Solmisationslehre in Verbindung stehende *manus musica* wird von dem eben genannten Theoretiker nur kurz gestreift und erst nach ihm zu einem System ausgebildet.

Szydlovita schliesst sich an diese Theoretiker eng an, wenn er im II. Kapitel die *manus* definiert, genau erklärt und durch die bekannte Figur veranschaulicht, wie sie uns etwa in den Traktaten eines Hieronymus de Moravia, Elias Salomon, Simon Tunstede entgegentritt.

An die gleichen Quellen erinnert das III. Kapitel, ist doch die *proprietas cantus*, mit anderen Worten *der cantus naturalis, duralis* und *mollis* mit der Mutationslehre eng verknüpft.

In *Guidonisches* Fahrwasser kommt Szydlovita im IV. Kapitel, und zwar sowohl in Bezug auf die *syllabe musicales*, als auch auf die zweite Definition der *vox*, während die Teilung der *vox* in *discreta* und *indiscreta* ganz *Cottonisch* ist. Die im VI. Kapitel gegebene praktische Anleitung zur Erlernung der Schlüssel scheint eigenes Geistesprodukt Szydlovitas zu sein.

Auffallend ist es, dass die Anschauung der *Reichenauer* Schule über die *species diatessaron*, *diapente* und *diapason* im VII. Kapitel, welches die Modus- oder Intervallenlehre vorträgt, ganz unberücksichtigt bleibt, nur das *ter terni sunt modi* am Schlusse desselben Kapitels ist dem Hermannus Contractus entnommen. Jedenfalls erachtete Szydlovita das Auffassungsvermögen der *scolares* noch nicht für reif genug, um ihnen die Lehre von den Quarten-Quinten- und Oktavengattungen verständlich zu machen. Ein bestimmtes Gepräge trägt das VII. Kapitel nicht. Es lassen sich Anklänge an die verschiedensten Theoretiker nachweisen.

Spätmittelalterlich ist das VIII., die *coniuncta* behandelnde, Kapitel. Die diesem Kapitel hinzugefügte Ambitustafel erinnert an Bernos Lehre.

Im IX. Kapitel wird von der komplizierten *transformatio* abgesehen, nur die Quinttransposition wird eingehend erörtert, allerdings teilweise unklar und fehlerhaft. In ihren Elementen lehren sie schon Guido und Berno.

Das X. Kapitel, welches sich mit den *tenores* befasst, wäre seiner Anlage nach *Cottonisch* zu nennen. Cotto nämlich trägt als erster die Lehre von den *tenores* eingehend vor. Aber schon bei Guido sind deutliche Spuren dieser Lehre vorhanden.

Die *Ambitustafel* mit den dazu gehörigen Erklärungen im IX. Kapitel wäre eigentlich im XI. Kapitel, wo noch einmal die Ambitustheorie berührt wird, am Platze gewesen, mit dem Unterschiede jedoch, dass wir hier einer Definition des Ambitus begegnen, der die Ausdehnung einer Oktave nicht überschreitet. So sind auch die *Ambituskreise* dieses Kapitels aufzufassen, die fast genau mit denen bei Aribo Scholasticus übereinstimmen.

Ziemlich erschöpfend sind im XII. Kapitel die verschiedenartigen Benennungen der einzelnen *Kirchentöne* zusammengestellt, Benennungen, die teilweise den ältesten Theoretikern bekannt sind.

Wenn Szydlovita im XIII. Kapitel nun näher auf die einzelnen Töne eingeht, so hält er sich in dem Terminus *tonus improprie captus* an die alten Theoretiker etwa bis Oddo.

In der Lehre von den *Differenzen* ist Szydlovita stellenweise ziemlich selbständig. Das ist ja auch insofern verständlich, als gerade diese Lehre einer einheitlichen Fassung durchaus entbehrte, wichen doch die verschiedenen Kirchen in der diesbezüglichen Praxis oft nicht unerheblich von einander ab. Das Gleiche gilt von den Anfangstönen der den einzelnen Kirchentonarten zugehörigen Melodien, sowie von den zahlreichen Notenbeispielen, mit denen Szydlovita das XIII. Kapitel ausgestattet hat. Die Grundzüge dieses Kapitels lassen sich jedoch bis Oddo und Guido verfolgen.

Aus diesem in grossen Zügen skizzierten Ueberblicke über die Quellen der *Musica* ergibt sich somit, dass Szydlovita mit der mittelalterlichen Musiklehre bis in die frühesten Zeiten hinauf im allgemeinen vertraut war, wenn er vielleicht auch in Einzelheiten sich nicht genügend über dieselbe Rechenschaft ablegte; das beweist schon sein ungenaues Zitieren.

Zugleich lässt sich auch die Beobachtung machen, dass die Choralleh.e des Mittelalters der Sache nach in der *Musica*

Szydlovitas ziemlich getreu wiedergegeben wird, soweit der Verfasser dieselbe eben in den Bereich seiner Erörterungen hineinziehen wollte. Selbständiger ist das formelle Aussehen des Traktats.

Wie sich nun das Verhältnis Szydlovitas zu den mittelalterlichen Musiktheoretikern nach Inhalt und Form im einzelnen darstellt, soll im nächsten Teile der Arbeit gezeigt werden.

IV.

Die Musiklehre des Traktats und ihr Verhältnis zu den mittelalterlichen Theoretikern.

§ 1.

Der Begriff der Musik.

Szydlovita definiert die *Musik* in dreifacher Weise: 1) *Musica est ars arcium ex septem artibus liberalibus una, potestatem regulariter canendi amministrans, ad laudem dei finaliter adinventa,* 2) *musica est pericia modulacionis in sono cantuque consistens,* 3) *musica est sciencia veraciter canendi secundum arsim et thesim, consistens in numero sonorum et proporcione eorundem.* Nach gut durchdachten Gesichtspunkten werden hier die drei Definitionen in geschickter Weise nebeneinandergestellt. Die erste Definition charakterisiert die Musik als eine *Kunst* und weist ihr eine Stellung unter den sieben freien Künsten zu, die zweite bringt das *klangliche*, die dritte das *arithmetische* Element der Musik zum Ausdruck.

Sind nun auch diese Definitionen ihrem Inhalte nach nicht originell, so ist doch die formelle Fassung derselben teilweise selbständig, wenn auch nur dadurch, dass mehrere Definitionen bekannter Theoretiker in eine zusammengefasst werden. Gleich die erste Definition enthält Bruchstücke aus J. Cotto[1]), Anonymus XI[2]), Adamus de Fulda[3]). Die dritte erinnert an Oddo, Guido und J. Gallicus. Bei Oddo[4]) nämlich heisst es: *veraciter canendi scientia...*, bei Guido[5]): *Musica est motus vocum per arsim et thesim, hoc est per elevationem et depositionem*, bei J. Gallicus[6]): *Musica est scientia de numero relate ad sonos.* Nur die zweite

---

1) G. II. 232.
2) Cfr. Die Parallelstelle im dritten Teile.
3) „ „ „ „ „ „
4) G. I. 252.
5) Cfr. C. II. 296.
6) Cfr. Hieronymus de Moravia, C. I. 5.

Definition ist fast wortgetreu der des Isidorus Hispalensis[1]) nachgebildet: *Musica est peritia modulacionis sonu cantuque consistens.*

Mit diesen drei Definitionen steht Szydlovita ganz im Bannkreise der mittelalterlichen Musikanschauung. Die Musik ist auch für ihn eine *scientia*, eine *peritia*, ist nicht Ausfluss eines gottbegnadeten Talents, vielmehr eine Wissenschaft, die, wie jede andere, verstandesmässig begriffen und durch die *peritia* gefördert werden kann. Daher ist sie auch nicht das Monopol genialer Künstler, denn als *scientia* vermag sie ein jeder Gebildete zu erlernen.

Merkwürdiger Weise lässt Szydlovita die Einteilung der Musik vollständig beiseite. Weder wird die Boetianische oder besser gesagt die Neupythagoräische Teilung erwähnt: *musica mundana, humana, instrumentalis*, noch die des Regino von Prüm: *musica naturalis* und *artificialis*, noch die des Isidorus Hispalensis: *harmonica, organica, rhythmica*, schliesslich auch nicht die schon im *Altertum* bekannte: *musica diathonica, chromatica, enharmonica.* Nur an einer Stelle dieses Kapitels, bei Gelegenheit der Defenitionen der Musik, wird darauf aufmerksam gemacht, dass es sich in dem Traktate um die *musica diathonica* handele.

Die Begriffsbestimmung der Musik als Wissenschaft zeigt sich auch bei der Erklärung des Wortes *musica: Et dicitur musica a moys... quasi sciencia in latino.* Mit dieser Erklärung lehnt sich Szydlovita an das späte Mittelalter an, also z. B. an M. de Padua[2]), J. de Garlandia[3]), J. de Muris[4]), Gobelinus Person[5]). Bis zum XIII. und XIV. Jahrhundert nämlich pflegte man gewöhnlich *musica* von den *Musen* abzuleiten, nach diesem Zeitpunkte findet sich auch die Ableitung von *moys.* M. de Padua führt sogar nur diese letztere Erklärung an. Ueber die Bedeutung des Wortes *moys* bringt Anonymus IX[6]) die nötige Information: *Musica autem*

---

[1]) G. I. 20.

[2]) G. III. 67: *musica dicitur a moys, quod est aqua, eo quod juxta aquas inventa fuit, ut Remigius refert: quia sicut aqua non potest tangi, quod non moveatur, sic nec musica, quod non audiatur.*

[3]) C. I. 157: *Dicitur etiam musica a moys, quod est aqua, et ycos, quod est scientia juxta aquas inventa.*

[4]) G. III. 193: *Quidam dicunt, quod musica dicitur quasi moysica a moys, quod est aqua.* Derselbe G. III 285: *Musica dicitur quasi moysica a moys aqua et ycos scentia.*

[5]) Kirchm. Jahrb. 1907, S. 181: *Et dicitur musica a moys graece, quod est aqua latine, et ycos graece, quod est scientia latine, quoniam circa aquas a graecis inventa perhibetur.*

[6]) C. II. 484.

dicitur a Moys. Dicitur enim Moyses aquaticus, quod est satis perspicuum divinam paginam legentibus.

Im Anschluss an die Definition und die Erklärung der *musica* geht Szydlovita näher auf die Frage nach der *invencio musice* ein. Dem Vorbilde der Theoretiker folgend, erwähnt er zuerst Pythagoras. Die Charakterisierung desselben erinnert an diejenige bei J. Cotto[1]).

Auffallen muss es, dass die sechs Solmisationssilben in Verbindung mit Pythagoras gebracht werden, während diesem Philosophen bekanntlich die *septem vocum discretiones, nec non et ipsarum consonantiae*, wie J. Cotto bemerkt, zugeschrieben werden. Das ist um so merkwürdiger, als Szydlovita von den *septem cantuum voces* spricht, aber dann nur die *sechs* Solmisationssilben aufzählt. Diese Ungenauigkeit scheint doch auf eine ziemlich grobe Verkennung der Tatsachen hinzudeuten, möglicherweise ist sie auch nur einer Unachtsamkeit zuzuschreiben.

Die Verschwommenheit des Urteils über den Werdegang der Musik offenbart sich auch im weiteren Verlaufe des Kapitels. Dass zu den *inventores* Jubal und Tubal gerechnet werden, darf allerdings nicht Wunder nehmen; diese Verwechslung lässt sich sehr oft bei den Theoretikern antreffen. Nach der Genesis ist es tatsächlich nur Jubal, der als Vater der Zither- und Harfenspieler bezeichnet wird. In ein vollends komisches Verhältnis wird Jubal zu Pythagoras gebracht, wenn es heisst: *sed iterum Jubal breviter et compendiose positiones ipsius Pitagore resumsit et epilogavit.*

Noch ergötzlicher nimmt sich die Nebeneinanderstellung des Guido und Tubal aus: *Guido Tubalque regestrat.* Über J. de Muris weiss Szydlovita nur zu sagen, dass er *normas composuit.* Jedenfalls ist der Oxforder Muris gemeint, dessen *Summa* zu den besten musiktheoretischen Schriften des Mittelalters gerechnet werden muss. Die Apotheose des Gregorius und Ambrosius ist verständlich, war man sich doch bis in die neuere Zeit hinein über die Wirksamkeit dieser Männer noch nicht recht klar; auch die neuesten Forschungen können teilweise nur problematisch aufgenommen werden.

Die eben berührte *inventio musice* wird bei den Theoretikern in der ausgiebigsten Weise verarbeitet. Fast überall

---

[1]) G. II. 233: *Asserunt namque philosophum quemdam Samium, Pythagoram nomine, artis huius inventorem extitisse, hic erat vir, ut aiunt, sapentia clarissimus, facundia invictissimus, ingenio acutissimus.*

wiederholen sich dieselben Namen[1]). Wenn wir jedoch die verhältnismässig späte Entstehungszeit unseres Traktats in betracht ziehen, frühestens das erste Drittel des XV. Jahrhunderts, so mutet der oben besprochene Abschnitt bei Szydlovita geradezu schülerhaft an und macht den Eindruck einer Fabel.

In einem ganz anderen Lichte erscheint z. B. die Behandlung des gleichen Stoffes in dem Traktat eines ungefähr zu derselben Zeit blühenden Theoretikers, des Adamus de Fulda[2]).

Nach der Lehre der Kirchenväter ist der erhabenste und erste Zweck der Musik das Lob Gottes. Dem Beispiele der Kirchenväter folgten die Theoretiker[3]). Auch Szydlovita bleibt dieser Tradition treu, wenn er schreibt: *musica finaliter est adinventa ad honorem dei et ad ipsius laudem per musicam perficiendam, que quedam laus est finis potissimus omnium.* Derselbe Gedanke kommt schon in der ersten Definition zum Ausdruck. Dabei müsse der Kleriker, fährt Szydlovita fort, zugleich die Notwendigkeit der Musikübung vor Augen haben, denn nach Augustinus sei er nicht nur zur Erlernung der *grammatica*, des *ius canonicum* und der *kalende*, sondern auch der *musica* verpflichtet *ad laudes dei decantandas et devociones in populo excitandas.* Diese *laus dei* und *necessitas* wird in kurzer und treffender Weise auch von Anonymus XI. skizziert: *quare musica studetur? Respondetur, quod illo modo, quod cultus divinus, sive laus divina per ipsam musicam celebratur. Seu illo: ut cantum ad divinum officium a sanctis patribus institutum debita depromat harmonia . . . . . ex quo est una*

---

[1]) Cfr. z. B. Isidorus Hispalensis **G.** I. 20, Aurelianus Reomensis **G.** I. 31, Theogerus Metensis, **G.** II. 183, J. Cotto, **G.** II. 233, Aegidius Zamorensis, **G.** II. 371, J. de Muris, **G.** III. 193.

[2]) **G.** III. 340: *Sit ergo quid sit, arbitrandum est multos fuisse artis inventores iuxta locorum et temporum varietates et regionum distantias. Iubal filium Lamech ante diluvium, apud Hebraeos Moysen, apud Graecos Pythagoram, quibus, ut ait Horatius, musa ore rotundo loqui dedit; apud Latinos Boetium credimus incepisse; nam ante eum Graecorum more cantabatur in ecclesia Dei. Vide Hieronymus ad Damasum Papam. Hunc quam plures secuti sunt, Gregorius, Isidorus, Guido, Odo, Berno, Joannes de muris, et circa meam aetatem doctissimi Wilhelmus Duffay ac Antonius de Bufua, quorum et nos sequaces esse volumus, verbis scilicet, utinam et factis. Si autem queramus quis inter omnes primus extiterit, puto, quod ipse Jubal, nam alios tempore praecessit, sacra enim scriptura ipsum inventorem commemorat et non alium.*

[3]) Cfr. Abert, *die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, S. 144, s.

de necessariis in ecclesia Dei[1]). In ähnlicher Weise äussern sich J. Cotto[2]) und J. de Garlandia[3]).

Mit diesen beiden Momenten konnte jedoch der Zweck der Musik nicht als erschöpft gelten, es musste noch ein drittes, ein inneres, psychologisches Moment berücksichtigt werden, die Wirkung der Musik auf den Menschen, die *utilitas*, die *moralitas artis musicae*. Dieses Moment hebt auch Szydlovita hervor, wenn er nach Theogerus eine siebenfache Wirkung der Musik feststellt:

Tu curas minuis, iras hominumque deumque
Frangis, cor recreas, demoniumque fugas, organa,
Sistra, tube, cithare, foliole, lire, cornu
Auribus arte tua rectificante sonant,
Dulcis in aure dei celos penetrat tua virtus,
Impetrat et veniam te mediente reus.[4])

Haben wir uns nun so durch die in gedrängten Zügen gegebenen Ausführungen des Traktats eine im ganzen befriedigende Anschauung über die Musik als solche gebildet, wenn auch stellenweise eine nicht so klare und gründliche, wie bei anderen Theoretikern, so war es noch Aufgabe des Verfassers, desjenigen zu gedenken, der zur praktischen Ausübung der Musik berufen ist, des Musikers. Diese Aufgabe erfüllt Szydlovita am Schlusse des Kapitels, wobei Joannes Olendrinus Gewährsmann ist. Nicht derjenige sei ein echter Musiker, der mit dem Beinamen eines *musicus usualis* sich begnüge, der wahre Musiker müsse vor allem ein *fundamentum artificiale* offenbaren, denn

Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu,
Non vox cantorem facit, sed artis documentum.

Auch die bekannten Verse Guidos werden zitiert und interpretiert:

Musicorum et cantorum magna est distancia,
Isti dicunt, illi sciunt, que componit musica,
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia[5]).

---

[1]) C. III. 416.

[2]) G. II. 233 s.: *Sciendum autem, quia ars ista haud infima inter artes est reputanda, praesertim cum clericis maxime est necessaria et quibuslibet eam exercentibus utilis et iocunda.*

[3]) C. I. 157: *Musica plana est illa, quae ad honorem Dei nec non gloriosissime Dei genitricis Mariae et omnium sanctorum Dei a beato Gregorio primo fuit edita et postea a Guidone Monaco fuit correcta, composita et ordinata.*

[4]) Das Nähere darüber später.

[5]) G. II. 25.

Wie gewaltig ist da — vom rein künstlerischen Standpunkte aus — der Unterschied zwischen dem μουσικός des griechischen Altertums und dem *musicus*, dem *cantor* des Mittelalters. Für den Griechen ist der μουσικός der begeisterte Künstler, der sein Ideal in dem Streben nach dem Guten erblickt, in einem Streben, welches in der Philosophie, der Kunst und der Liebe begründet ist[1]). Der *cantor* des Mittelalters ist zufrieden, wenn er *sapit, scit, que componit musica.* Das ist sein *fundamentum artificiale*, allerdings nicht ganz ohne ein ideales Moment, nämlich letzten Endes stets im Hinblick auf die *laus Dei.*

In den zahlreichsten Variationen erscheint dieser Gedanke bei den mittelalterlichen Theoretikern und überall tritt er in fast unveränderter Gestalt auf. Die *facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rhythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus judicandi*, welche Boetius von einem wahren Musiker fordert, ist massgebend geblieben für das ganze Mittelalter. Das lässt sich nachweisen bei einem Aurelianus Reomensis[2]), Regino von Prüm[3]), Guido[4]), Hermannus Contractus[5]), J. Cotto[6]), Aribo Scholasticus[7]), Marchetus de Padua[8]) u. a. Auch die diesbezüglichen Verse Guidos werden von vielen zitiert, so von J. Cotto[9]), Simon Tunstede[10]), Anonymus XI.[11]), die bei Szydlovita angeführten: *bestia non cantor* ausserdem noch von Anonymus XI.[12]) und Simon Tunstede[13]).

Zwischen Anonymus XI. und Szydlovita zeigt sich in der Charakteriesirung des *musicus* und *cantor* überhaupt eine unverkennbare Aehnlichkeit, ein Beweis, dass beiden Theoretikern Olendrinus als Quelle gedient hat.

Von den erwähnten Versen sind Guidonisch: *musicorum et cantorum*, nicht aber: *bestia non cantor.*

---

1) Cfr. Abert, l. c. S. 46.
2) G. I. 39.
3) G. I. 246.
4) G. II. 25.
5) G. II. 140.
6) G. II. 233.
7) G. II. 225.
8) G. III. 121.
9) G. II. 233.
10) C. IV. 203.
11) C. III. 416.
12) C. III. 416.
13) C. IV. 203.

Interessant ist es, den Guidonischen *musicus* und den Olendrinischen *cantor* miteinander zu vergleichen. Stimmen nämlich beide Theoretiker auch der Idee nach überein, so ist doch die Form der Darstellung eine verschiedene.

Der ideale Musiker Guidos ist, wie wir bereits gesehen haben, nicht derjenige, der sein musikalisches Amt sinnlos und handwerksmässig verwaltet, sondern derjenige, der mit Verständnis singt. Nach Olendrinus hingegen steht derjenige *cantor* auf der Höhe seines Berufes, *qui non canit usu, sed arte.* Dieses *usu canere* geht eigentlich auf die *neumae usuales* zurück, die eine Unterscheidung der einzelnen Intervalle nicht erkennen liessen, was schon Cotto betont[1]). Die Sänger waren also gezwungen, die Gesangsweisen auswendig zu lernen[2]). Dadurch stellten sich begreiflicherweise die verschiedenartigsten Fehler ein. Der *cantor usualis* Szydlovitas und Olendrins wäre also derjenige, der die mit Mühe und Not einstudierten Melodien mechanisch heruntersingt, der also auch schwerlich beurteilen kann, ob er richtig oder falsch singt. Ein solcher könne auch bei glänzendstem Gesangsmaterial unmöglich ein *cantor* im wahren Sinne des Wortes genannt werden, denn *non vox cantorem facit.*

Ein echter Musiker müsse mit dem *usus* das *fundamentum artificiale* verbinden, d. h. müsse ein Musiker sein, *qui per artem recte incedat, qui scit, que ponit musica.* Aehnlich äussert sich J. Cotto[3]): *Nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor rectam aliquoties viam solummodo per usum tenet.*

Somit hat uns Szydlovita im ersten Kapitel seines Traktats den Begriff der Musik auf Grund der mittelalterlichen Anschauungsweise ziemlich klar und nicht uninteressant entwickelt. In einzelnen Punkten, besonders was die Geschichts- und Literaturkenntnisse anbetrifft, steht er zwar nicht auf der Höhe der Zeit, im allgemeinen dürfte er jedoch seinen Zweck, in einfacher und leicht fasslicher Form die *scolares* in die gregorianische Chorallehre einzuführen, erreicht haben.

§ 2.

Das Tonsystem der „Musica".

Um den Schülern das Verständnis des Tonsystems zu erleichtern, geht Szydlovita von der *manus musica* aus. Die

---

[1]) G. II. 257: *Cum enim in usualibus intervalla discerni non valeant, cantusque, qui per eas discuntur, stabili memoriae commendari nequeant, ideoque in cantibas plurimae falsitates obrepant.*

[2]) Cfr. P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, II. Teil, Neumenkunde, S. 68.

[3]) G. II. 233.

Definition derselben bringt er in zweifacher Form. Erstens: *Manus musica est vocum musicalium clavigera demonstratrix perfectissima ad cantum regulariter addiscendum, flexuris articulorum adornata.* Zweitens: *Manus musica est organum distinctis clavibus et vocibus regestratum.*

Während die erste Definition mehr den pädagogischen Zweck der *manus* zum Ausdruck bringen will, nämlich an einem einfachen und möglichst vollkommenen Anschauungsmittel die Anfangsgründe der Musik zu erlernen, gibt die zweite ein Bild von der *manus musica* selbst, in deren Glieder die *voces* und *claves*, d. h. die Solmisationssilben und die Tonbuchstaben der Reihe nach eingetragen wurden.

Die Lehre von der *manus musica* hängt eng mit der Solmisation und Mutation zusammen. Wie daher die Erfindung des Solmisationssystems fälschlich auf Guido zurückgeführt wurde, so wurde dementsprechend die Erfindung der *manus musica* oder *manus musicalis* dem Guido zugeschrieben, daher auch oft der Name *manus Guidonis.* Daneben war die Bezeichnung *manus harmonica* gebräuchlich; Elias Salomon spricht von einer *palma*[1]). In der Musikliteratur des Mittelalters wird die Guidonische Hand zum ersten Male deutlicher von J. de Garlandia[2]) erklärt. Es erwähnt sie aber schon J. Cotto, wenn er schreibt: *In manus etiam articulis modulari sedulus assuescat, ut ea post quotiens voluerit pro monochordo utatur, et in ea cantum probet, corrigat et componat*[3]).

Szydlovita bezeichnet die Guidonische Hand meistens mit *manus musica*, mit *manus* allein oder auch mit *manus musicalis.* Bei der Erklärung und Definition der *manus* scheint er sich auf Joannes Olendrinus zu stützen, den er in diesem Kapitel öfters erwähnt. Dass hier vor allem Olendrinus Gewährsmann ist, beweist auch Anonymus XI., dessen Definition der *manus* wörtlich mit der zweiten Definition Szydlovitas übereinstimmt: *Manus est organum distinctis clavibus et vocibus registratum*[4]). Eine ähnliche Definition hat Adamus de Fulda: *Manus est monochordum aut instrumentum, vocibus, littera et clavibus registratum*[5]).

Schon aus der ersten Definition Szydlovitas, der die *manus musica* eine *demonstratrix perfectissima ad cantum regulariter addiscendum* nennt, geht hervor, welche Rolle dieselbe

---

[1]) **G.** III. 23.
[2]) **C.** I. 160.
[3]) **G.** II. 232.
[4]) **C.** III. 417.
[5]) **G.** III 343.

in der Musiklehre des Mittelalters spielte. Ihre Bedeutung hebt auch Elias Salomon in besonderer Weise hervor: *Quid est palma in hac scientia? Palma est clavis, figura sive instrumentum continens omnimodam notitiam artis musicae, seu omnium, quae recte cantari possunt, manifestationem, sine cuius notitia scientia nulla, nec alias cantor, sed ioculator seu iauglator reputatur*[1]).

Uebrigens ist die den Guido als Erfinder der *manus* bezeichnende Anschauungsweise des Mittelalters nicht ganz unbegründet und trägt einen gewissen Kern historischer Wahrheit in sich, nur dass es ein anderes Zeitalter ist, als das Guidonische, dem die Hand als musikalisches Lehrmittel nicht unbekannt war. Auf Grund der Feststellungen von Raymund Schlecht[2]) nämlich ist es unzweifelhaft, dass man sich der Hand schon zu Hucbalds Zeiten bediente, in der Weise, dass man die vier Tetrachorde auf die Glieder der vier Finger der rechten Hand verteilte[3]).

Szydlovita fasst seine pädagogische Berufspflicht sehr gewissenhaft auf, denn bis ins einzelnste beschreibt er das äussere Aussehen der Hand, gibt die Namen der einzelnen Finger und ihrer Glieder an und bespricht auch näher die Bedeutung derselben, ein ähnliches Verfahren, wie etwa das eines Petrus Picardus[4]), Simon Tunstede[5]), J. de Muris[6]), J. Tinctoris[7]) und Anonymus XI[8]).

Dieselbe Gewissenhaftigkeit lässt sich bei der Eintragung des Tonsystems in die *manus musica* beobachten. Neben den üblichen *claves* und *voces* oder *syllabae musicales* wird auch jedesmal an der geeigneten Stelle der Ausgangspunkt der drei Gesangsarten, des *cantus duralis*, *naturalis* und *mollis*, sowie die Position der *coniuncta* angegeben. Die Finger und Fingerglieder sind ebenfalls mit Namen bezeichnet.

In den mittelalterlichen Musiktraktaten findet sich eine Abbildung der *manus musica* selten. Ausser in dem zweiten Kapitel unseres Traktats ist sie noch vorhanden bei Hieronymus de Moravia[9]), Elias Salomon[10]), Simon

---

[1]) G. III. 23.
[2]) Cfr. *Monatshefte für Musikgeschichte* 1875. S. 45.
[3]) Cfr. auch *Kirchm. Jahrb.* 1889. S. 11.
[4]) C. I. 153.
[5]) C. III 222.
[6]) G. III. 206.
[7]) C. IV. 2.
[8]) C. III. 417.
[9]) C. I. 21.
[10]) G. III. 22.

Tunstede[1]), Anonymus XI[2]), Joannes Gallicus[3]) und J. Tinctoris[4]). Das beste Bild des mittelalterlichen Tonsystems entwirft die *manus* Szydlovitas, wenn auch das *ee extra manum* fehlt. Gewöhnlich wurde es schwebend über dem Mittelfinger gedacht, nur Hieronymus de Moravia zeichnet es noch in den Mittelfinger hinein.

Die Verteilung der *voces* und *claves* auf die Fingerglieder der Hand fasst Szydlovita am Schlusse des Kapitels in Versen zusammen, die dem Olendrinus entnommen sind. Dasselbe Thema behandelt gleichfalls in Versen J. de Muris, ohne jedoch irgendwie an Szydlovita zu erinnern[5]).

Die mittelalterliche *manus musica* war also ein recht praktisches und leicht verständliches musikalisches Lehr- und Lernmittel. Jederzeit stand es den Singknaben zur Verfügung. Doch ist die Aufeinanderfolge der einzelnen *voces* und *claves* richtig zu verstehen.

Simon Tunstede gibt von dieser Aufeinanderfolge in wenigen Worten eine klare Vorstellung: *Dicatur F in linea sive in regula, A gravis in spatio et sic alternatim de aliis*[6]). Aehnlich äussert sich Szydlovita: *Quelibet clavis cum sua diccione in manu posita tangens membrum impar ponitur in linea et quelibet tangens membrum par ponitur in spacio.* Die hinzugefügten Verse gehen möglicherweise auf Olendrinus zurück, vielleicht sind sie auch Geisteseigentum Szydlovitas. In anderen Traktaten waren sie nicht aufzufinden.

Das die *manus musica* ausfüllende gesamte Tonsystem nun setzt sich zusammen aus den *claves* und den *voces*. Diese letzteren behandelt Szydlovita in einem späteren Kapitel. Die Definition des *clavis*, den er auch, wie es üblich war, *signum* oder *littera* nennt, formuliert er folgendermassen: *Est quedam manifestacio seu restriccio vel reseracio alicuius cantus.* Dieser Definition entspricht am meisten diejenige bei M. de Padua[7]): *Clavis est reseratio notarum in cantu quolibet signatarum.* Beide Definitionen jedoch sind mehr eine bildliche Erklärung des *clavis*, die das charakteristische Merkmal desselben nicht zum rechten Ausdruck bringen. Besser definiert Adamus de Fulda[8]): *Clavis vero est littera localis per voces rectificata*, wodurch die

---

[1]) C. IV. 222.
[2]) C. III. 417.
[3]) C. IV. 379.
[4]) C. IV. 3.
[5]) G. III. 208.
[6]) C. IV. 222.
[7]) G. III. 120.
[8]) G. III. 344.

absolute Tonhöhe schon klarer veranschaulicht wird. Ebenso treffend ist die Definition im *Diffinitorium* des Tinctoris: *Clavis est signum loci, lineae vel spacii*[1]). Diese *claves* nennt Szydlovita nach mittelalterlicher Art *signa, quia per eas suum signatum, scilicet debita solfisacio, cognoscitur,* und teilt sie in die *claves signate* und *non signate,* worauf er später näher eingeht.

Im Grunde genommen waren die *claves* zunächst nichts anderes, als folgende sieben Tonbuchstaben: *A. B. C. D. E. F. G.*, oder in der höheren Oktave: *a. b♮. c. d. e. f. g.*, in der dritten schliesslich: *aa. bb♮♮. cc. dd. ee. ff. gg.*; als achter Tonbuchstabe trat das Γ hinzu. Die gleiche Reihenfolge und Schreibweise hält auch Szydlovita ein.

Die Hinzunahme des Γ *graecum* wird in der landläufigen Weise gerechtfertigt: *ad designandum, quod ipsa musica primo et principaliter inventa est a grecis,* ebenso die Existenzberechtigung der im Gegensatz zu dem Γ stehenden lateinischen Tonbuchstaben: *quod ipsa musica a latinis est translata et ab eisdem regulariter consumata.* Ein Vergleich mit anderen Traktaten beweist, wie oft sich diese Erklärung bei den Musiktheoretikern wiederholt und nicht selten stellenweise mit denselben Worten wiedergegeben wird, so bei Simon Tunstede[2]), Anonymus IX[3]), Quidam Aristoteles[4]), bei dem Verfasser der *Quaestiones in musica*[5]) und Anonymus XI[6]). Auch Guido erwähnt das Γ, sagt jedoch darüber nur: Γ *Gamma graecum quidam ponunt ante primam litteram*[7]). Zum ersten Male findet es sich in dem Oddonischen *Dialogus de musica: In primo capite monochordi ad punctum, quem superius diximus,* Γ *litteram, id est G graecum pone, quae, quoniam raro est in usu, a multis non habetur*[8]).

Einen inneren Grund für die Aufnahme dieses Γ führt Szydlovita nicht an. Dieser inneren Gründe wären in der Hauptsache zwei anzuführen: 1) Die Vorbildlichkeit des griechischen Tonsystems mit dem sog. *Proslambanomenos,* 2) der Ambitus des *Protus plagalis,* der öfters eine Quinte unter die Finalis hinabstieg. Auf diesen zweiten Grund gehen ganz besonders die *Quaestiones in musica* ein[9]): *Quare sub tetracordo*

---

1) C. IV. 180.
2) C. IV. 219.
3) C. II. 484.
4) C. I. 254.
5) Cfr. Rudolf Steglich *Publ. der Intern. Musikg.*, S. 21.
6) C. III. 418.
7) G. II. 26.
8) G. I. 25.
9) Rudolf Steglich l. c. S. 20.

finalium quinta vox sit addita cum figura Graeca Γ*? certa profecta expostulabat ratio, ut vox quinta sub tetracordo finalium a modernis sit addita, quia, cum illa deesset, plagalis prothi legalem per diapente descensionem non habebat et ita regulari descensione carebat.*

Diesen beiden Gründen liessen sich noch zwei weitere hinzufügen. Der Natur des mittelalterlichen Tonsystems entsprach es einerseits nämlich, dem *G* superiori einen korrespondierenden Ton in der unteren Oktave, dem Ganzton über dem *A* gravis andrerseits einen gleichen unter demselben parallel zu setzen. Quidam Aristoteles bringt diese Gründe in folgender Weise zur Geltung: *quibus* (septem litteris) *tamen gamma, id est* Γ *greca littera preponitur, ut...* Γ *grecum a G latinum diaposon introducat*[1]) und: *ut A, que est prima littera nostra, altrinsecus tonum habeat...*[2]) Auch die Questiones in musica treten für das Γ in ähnlicher Weise ein: *Quia ergo eadem vox quinta equivocae suae, hoc est superiori G, per diapason erat responsura, musicus Graecam figuram* Γ, *sed tamen eiusdem nominis et potestatis praescripsit* [3]).

Bei Szydlovita ist die Anlage des Tonsystems ganz Guidonisch. Die XIX claves Γ. *A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d. e. f. g. aa. bb. cc. dd.* und dazu als XX *ee.* entsprechen genau denen des Micrologus[4]), nur dass Guido *bfa*, ♮*mi* doppelt zählt, dadurch also das Guidonische System zu XXI claves erweitert wird. Das *e-la extra manum* ist Guido noch unbekannt, Szydlovita nimmt es mit der passenden Begründung in das Tonsystem auf: *quia extra manum additur ela propter compleccionem et perfeccionem tercii cantus duralis.*

Dieses *e-la* tritt in der mittelalterlichen Musikliteratur verhältnismässig spät auf. Wenn wir annehmen, dass es zum ersten Male von Quidam Aristoteles genannt wird[5]), also um die Mitte des *XII.* Jahrhunderts, so muss es merkwürdig erscheinen, dass es Elias Salomon, der im letzten Viertel des Jahrhunderts lebte, unbekannt ist, wie schon seine Darstellung der Guidonischen Hand beweist. Allerdings fehlt das *e-la* auch in der *manus* Szydlovitas[6]), wird aber im Traktat selbst erwähnt, was bei Elias Salomon nicht der Fall ist. Ungefähr um dieselbe

---

[1]) **G** I 254.
[2]) **C**. I. 254.
[3]) Steglich l. c. S. 30.
[4]) **G**. II. 4.
[5]) Steglich l. c. S. 120.
[6]) **G** III. 22.

Zeit aber, also gegen *1280*, schreibt schon Walter Odington: *Has igitur litteras sic distinguunt primi ordinis: a* Γ *usque ad G faciunt capitales, quas graves vocant... tertii ordinis litteras faciunt duplices et ipsas superacutas vocant sic aa. bb. cc. dd... Et licet monocordum non ascendat ulterius vel descendat, licitum est intendere vel remittere quantum possibile est in voce*[1]).

Ganz eigentümlich und schwer verständlich in dieser Hinsicht ist der Standpunkt des J. de Muris in der *Summa* und im *Speculum musicae*. In der *Summa* heisst es nämlich: *...Ultimo peracutas cum duplo ventre aa. bb. cc. dd. claves quatuor formaverunt,*[2]) *im Speculum musicae* hingegen: *Insuper moderniores ad partem acutam unam addiderunt litteram, id est e, ut septem complerentur solfationes, et propter causas alias tactas supra, sicque in universo nunc sunt XXII littere, sic secundum Guidonem figurate:* Γ *A. B. C. D. E. F. G. a. b♮. c. d. e. f. g. aa. bb♮♮. cc. dd. ee.*[3]).

Allgemein wird heute angenommen, dass als Verfasser des *Speculum* und der *Summa* dieselbe Persönlichkeit gelten kann, der Normannus Johannes de Muris, während die Autorschaft der *Musica speculativa*, der *Musica practica*, der *Quaestiones super partes musicae* und der anderen unter dem Namen des Johannes de Muris veröffentlichten Traktate des III Bandes bei Coussemaker dem Johannes de Muris de Francia zugeschrieben wird. Mit Recht jedoch macht Riemann[4]) darauf aufmerksam, dass die Autorschaft desselben Normannus Johannes de Muris für das *Speculum* und die *Summa* nicht ganz unanfechtbar dastehe, erhebe sich doch der Grad der Gelehrsamkeit und Belesenheit des Verfassers des *Speculum* bedeutend über den der *Summa*. Dass diese Ansicht Riemanns auf reeller Grundlage fusst, beweist nun auch die über das *e-la* obenangeführte Lehre nach dem *Speculum* und der *Summa*. Dem Verfasser der *Summa* ist das *e-la* unbekannt.

Somit wären also durch dieses *e extra manum* einige Anhaltspunkte für die Autorschaft des *Speculum* und der *Summa* gegeben. Zwei Möglichkeiten sind gegeben. Entweder ist der Verfasser des *Speculum* auch derjenige der *Summa*, dann hat er in dem später geschriebenen *Speculum* seine Ansicht über das *e-la* geändert, oder die Verfasser der Traktate sind zwei verschiedene Persönlichkeiten. In diesem Falle

---

[1]) C. I. 213.
[2]) G. III. 214.
[3]) C. II. 280.
[4]) Cfr. *Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrh.* S. 229, s.

steht der Ansicht Riemanns[1]), dass die *Summa* schon im *XII* Jahrhundert hätte verfasst sein können, nichts im Wege.

In seinen Ausführungen über das *e-la* lässt merkwürdigerweise Rudolf Steglich die diesbezügliche Lehre des Johannes de Muris im *Speculum musicae* unberücksichtigt. Für die Entstehungszeit des *e-la* ist dieser Traktat jedoch nicht ohne Bedeutung. Das *Speculum* ist nämlich im Jahre 1321 beendet worden. Dass der Verfasser der im Jahre 1323 abgeschlossenen *Musica speculativa* das *e-la* kennt, folgt genügend aus seinen eigenen Worten: *Continet autem hoc instrumentum (monochordum) 19 chordas, seu bis diapason cum diapente, licet sit possibile ulterius augmentare*[2]). Somit könnte man die Behauptung Steglichs in seiner gediegenen Abhandlung über die *Quaestiones in musica: Das ela sei seit dem zweiten Viertel des XIV. Jahrhunderts allgemein anzutreffen*[3]) wohl dahin abändern, dass dieser Tonbuchstabe schon seit dem *Speculum musicae*, also seit dem ersten Viertel des XIV. Jahrhunderts, den Theoretikern allgemein bekannt war.

Allerdings lassen sich auch Ausnahmen feststellen. So führt Gobelinus Person in einer verhältnismässig sehr späten Zeit (1358—1421) das Tonsystem nur bis *dd: Sic ad dd la-sol tendas, quam linea monstrat*[4]).

Für die Existenzberechtigung des *e-la* gibt Szydlovita, wie bereits erwähnt, eine ganz zufriedenstellende Begründung. Fast wörtlich stimmt er hierin wieder mit Anonymus XI. überein: *Et additur ela extra manum propter tercium cantum ♮ duralem et non ultra proceditur*[5]). Ähnlich schreibt Marchetus de Padua: *Est etenim alia adiuncta, scilicet ee la, ut perfectionem principii, quod in g acuto incipitur, compleamus*[6]), und Johannes de Muris im *Speculum: Ut septem complerentur solfationes*[7]).

Wenn nun auch sämtliche Buchstaben des Tonsystems den Namen claves führten, so waren es doch bestimmte, die häufiger als andere in das Liniensystem eingetragen wurden. Man unterschied daher die *claves signatae* und *non signatae.* Diese Teilung trifft auch Szydlovita, wenn er *claves signatae* diejenigen Tonbuchstaben nennt, *que ad notificandum cantum in libris scribuntur* und *non signate, quod cantus per eas in libris non signatur.*

---

1) Riemann l. c. S. 231.
2) G. III. 283.
3) Steglich l. c. S. 120.
4) *Kirchm. Jahrb.* 1907, S. 182.
5) C. III. 418.
6) G. III. 120.
7) C. II. 280.

Die Praxis stellt sich in dieser Beziehung in der mannigfaltigsten Gestalt dar. Nicht nur die Tonbuchstaben F und C, sondern auch D, G, a, b waren als *claves signatae* in Anwendung. Oft hatte jede der vier Linien einen besonderen Buchstaben, in der Weise, dass man an den Anfang der ersten Linie Γ setzte, der zweiten *B*, der dritten *D*, der vierten *F*, oder es hatte die zweite Linie *c*, die dritte *e*, die vierte *g*. Auch finden wir auf der ersten Linie *f*, auf der dritten *c*, auf der vierten *e*. Die beiden mittleren Linien hatten nicht selten *d* und *f*, oder *c* und *e*. Für die erste und dritte Linie war ferner *fc* und *da* gebräuchlich, für die vierte Linie auch nur *f* allein[1]).

Zwischen diesen *claves signatae* macht Szydlovita noch einen speziellen Unterschied, indem er dieselben erstens in solche teilt, *que communiter signantur*, wozu er *F grave* und *c accutum* zählt, zweitens in solche, *que raro signantur*, wie das Γ *grecum*, drittens in solche, *que rarius signantur: g accutum*, viertens endlich, *que rarissime signantur*: *d excellens*. Somit kennt Szydlovita also fünf *claves signatae: F grave, a accutum*, Γ *grecum, g accutum, d excellens*. Dieselben Schlüsselbuchstaben zählt Anonymus XI auf[2]).

Von den übrigen Theoretikern führt z. B. Adamus de Fulda nur drei an: *Harum tres tantum locantur, scilicet C. sol- fa- ut, F. fa- ut et G. sol- re- ut. Aliae autem rarissime vel nunquam ponuntur*[3]).

Bei Besprechung der claves unterlässt Szydlovita nicht, auf die doppelte Schreibweise des ♭ hinzuweisen, indem er zwischen dem ♭ und ♮ den Unterschied *in voce et in scripto* feststellt. Dieselbe Frage wird schon bei Guido erörtert: *Post has hae eaedem septem litterae acutae repetuntur, sed minoribus litteris describuntur, in quibus tam inter a et ♮ aliam b ponimus, quam rotundum facimus, alteram vero quadravimus*[4]). Auch Theogerus Metensis erwähnt den Halbton in den *acutis* und bemerkt, dass dieses *b synemmenon* in allgemeinem Brauche wäre: *Horum duorum tetrachordorum illud, quod est in acutis, in communi usu habetur et frequentatur*[5]).

Eine innere Begründung für die Aufnahme des *b synemmenon* in das Tonsystem führt Szydlovita nicht an. Ziemlich ein-

---

[1]) Cfr. Wagner l. c. S. 155, s.
[2]) C. III. 419.
[3]) G. III. 344.
[4]) G. II. 4.
[5]) G. II. 187.

gehend behandelt diese Frage Aribo Scholasticus, indem er geltend macht, dass der *Tritus finalis F* ohne das *b molle* einer Quarte über sich, der *Tritus excellens f* einer Quinte unter sich entbehren würde: *quia tritus finalis F supra quarta, tritus excellens f infra caruit quinta, interposuerunt trite synemmenon*[1]). Ähnlich drückt sich J. de Muris im *Speculum* aus: *ut inter F et f vox quedam mediaret, que ad F inferius dyatessaron ad f superius dyapente resonaret*[2]). Dem Aribo Scholasticus folgen die *Quaestiones in musica*[3]).

Interessant ist, was diese *Questiones* über das äussere Aussehen des ♭ und ♮ zu sagen wissen, dass nämlich der Unterschied in der Form schon die innere Natur, die *dignitas* und *potentia*, verrate: *sicut rotunda res volubilis est et minus stabilis, sic ipsum ♭ minus sit stabile nec sit fixum naturaliter in arte. Aliud vero ♭ sicut res quadrata stabilis est et fixa, sic fixum et immobile jure manet in musica*[4]). Sehr enge Berührungspunkte finden sich in diesen Ausführungen bei J. de Muris im *Speculum*[5]) und bei Anonymus IX[6]). Szydlovita stellt nur den äusseren Unterschied in der Schreibweise fest. Auf das *B molle* der unteren Oktave geht er indessen garnicht ein. — Guido kennt dieses *B molle* noch nicht, bei den älteren Theoretikern nämlich ist es immer als ♮ aufzufassen. Zum ersten Male wird es bei Wilhelm von Hirschau erwähnt: *Quod subiugales tres magis vi quam potentia naturae propriam speciem diapente intra finalem expetunt, inde fit, quod inferius synemmenon a modernis inventum*[7]). Auch Theogerus Metensis verteidigt dasselbe: *...et contendunt quidam, ut videtur, id (synemmenon in gravis) in nostro cantu, quem Gregorianum nos vocamus, vitari nullo modo potest*[8]). Hermannus Contractus hatte nur die Möglichkeit dieses *synemmenon* angedeutet: *Ergo quod constitutio repudiat, forma tantum, si* Γ *graecum apponatur, synemmenon quoque fieri potest*[9]).

Szydlovita geht nun dazu über, das Tonsystem in der üblichen Weise nach *Oktaven* und *Tetrachorden* zu teilen. Die Oktaventeilung verrät durchaus *Guidonischen* Charakter. Somit stellt sie sich folgendermassen dar: Γ. *A. B. C. D. E.*

---

1) G. II. 218.
2) C. II. 227.
3) Steglich l. c. S. 18.
4) Steglich l. c. S. 18—19.
5) C. II. 227.
6) C. II. 485.
7) G. II. 177.
8) G. II. 187.
9) G. II. 131.

F. G. (graves) *a. b. c. d. e. f. g.* (acutae) *aa bb. cc. dd.* (superacutae, excellentes).

Guido kennt im *Micrologus*[1]) nur die Teilung in *graves, acutae* und *superacutae;* auch das *bb* ♮♮ der *superacutae* ist ihm bekannt. Bei dieser Gelegenheit deutet er an, dass die *superacutae* von vielen *superfluae* genannt würden. Er selber jedoch lehne diese Benennung ab: *Addimus his eisdem litteris, sed variis figuris, tetrachordum superacutarum, in quo b similiter duplicamus, ita aa. bb. ♮♮. cc. dd. Hae litterae a multis dicuntur superfluae, nos autem maluimus abundare, quam deficere.* In einem anderen Traktat wendet Guido für *acutae* die Bezeichnung *mediae* an: *Notatoque, quod sicut tres ordines vocum, id est graves, mediae et acutae...*[2]) Szydlovita benennt die dritte Teilung in doppelter Weise: *superaccutae* und *excellentes.* Diese letzte Bezeichnungsweise ist augenscheinlich der Tetrachordteilung entnommen. In der Oktavteilung ist sie bei den Theoretikern sonst nicht anzutreffen. Nur bei Anonymus XI lässt sich dieselbe feststellen.

Sehr sachgemäss und überzeugend legt Szydlovita die Wortbedeutung der *graves, accute* und *superaccute* oder *excellentes* auseinander, wobei er sich auf Olendrinus beruft. Die graves hätten daher ihren Namen, *quia cantum reddunt gravem, basum, obtusum et declinem,* die *accute, quia accutum reddunt sonum, vel ideo, quia alciores sunt gravibus,* die *superaccute, quia super accutas situate,* die excellentes schliesslich, *quia excellunt alias claves tam in loco, quam in situ.* Mit diesen Erklärungen, von denen die beiden ersten auf das klangliche Element eingehen, die anderen mehr die Wortbedeutung an sich berücksichtigen, ist nichts Neues gesagt[3]). Hinzuweisen wäre nur auf die Deutung der *excellentes,* bei denen Szydlovita vielleicht durch die Worte *tam in loco, quam in situ* die Anwendung der Kopfstimme zum Ausdruck bringen will. Diese Vermutung bestätigt Marchetus de Padua[4]): *Superacutae dicuntur eo, quod super praedictas acutas sonum reddunt. Et ratio est, quia formantur in excelsiori loco, scilicet in voce capitis.*

Während sich nun Szydlovita bei der eben besprochenen Teilung des Tonsystems treu an die Guidonische Tradition hält, nimmt er im Tetrachordsystem eine ganz eigentümliche

---

[1]) G. II. 4.

[2]) G. II. 39.

[3]) Cfr. z. B. Magister de Garlandia C. I. 158, Simon Tunstede C. IV. 225, Quidam Aristoteles C. I. 257.

[4]) G. III. 120.

Stellung ein. Er zerlegt nämlich das Tonsystem in folgender Weise:

A H C	*D E F G*	*a b c d*	*e f g*	*aa bb cc dd ee*
graves	finales	affinales	accute	excellentes

Dass bei den *affinales* und *excellentes* das ♮ und ♯♯ stillschweigend vorausgesetzt werden muss, ist nach dem Standpunkte, den der Traktat in dieser Beziehung einnimmt, klar, bei den *excelentes* macht ja Szydlovita darauf aufmerksam.

Auffallend jedoch ist die eigenartige Fassung der *accute*. In der gesamten Musikliteratur des Mittelalters lässt sich kein Theoretiker namhaft machen, auf den diese Fassung zurückzuführen wäre.

Hucbald bringt in seinem Traktat *De harmonica institutione*[1]) zunächst das antike System, konstruiert aber dann in der *Musica enchiriadis*[2]) ein neues, indem er das Hauptgewicht auf die *finales D E F G* legt[3]), wie später die *Reichenauer Schule*, von hier aus ein unverbundenes Tetrachord nach unten zu notiert, zwei unverbundene nach oben hin und diesen die *residui* anreiht. Für die spätere mittelalterliche Tetrachordteilung ist dann die *Reichenauer Schule* massgebend und zwar besonders Hermannus Contractus[3]), der von *A* aus zunächst zwei durch *D* verbundene Tetrachorde bis *G* konstruiert und diese Tetrachorde von *a* aus bis *g* in derselben Weise wiederholt. Ausserhalb der Tetrachordreihe steht *aa* und *hh*, während bei Berno *aa* die letzte der *excellentes* ist. Diese beiden Systeme, das *Hucbaldsche* und *Hermannische*, sind die grundlegenden Tetrachordteilungen.

Daneben finden sich bei einzelnen Theoretikern verschiedene Varianten, die wohl teilweise nicht anders, als durch eine gewisse Unkenntnis der Sachlage erklärt werden müssen. So lässt z. B. Engelbertus von Γ bis *aa* vier unverbundene Tetrachorde aufeinander folgen, schliesst aber dem vierten ein letztes von aa—dd an[4]). Oddos[5]) Teilung nimmt eine gesonderte Stellung ein. Er spricht nicht von Tetrachorden, vielmehr von den *formae diatessaron*. Cotto[6]) geht vom Γ *graecum* aus und notiert bis *dd* fünf unverbundene Tetrachorde. Mit Cotto stimmt das Tetrachordsystem bei Gobelinus Person[7])

---

[1]) G. I. 111 u. 112.
[2]) G. I. 153.
[3]) G. II. 136.
[4]) G. II. 297.
[5]) G. I. 267.
[6]) G. II. 235.
[7]) *Kirchm. Jahrb.* 1907. S. 182.

genau überein, fast genau das bei Anonymus XI[1]), nur dass dieser Theoretiker den *excellentes* das *e-la* hinzufügt.

Um die ebenbesprochenen Tetrachordsysteme, sowie ihr Verhältnis zu Szydlovita, klar zu veranschaulichen, sollen dieselben der Reihe nach folgen. Dabei wird sich zugleich zeigen, wie die Bezeichnung der Tetrachorde bei den einzelnen Theoretikern variiert:

Hucbald:

Γ — C	D — G	a — d	e — a	à b c
graves	*finales*	*superiores*	*excellentes*	*residui*

Hermannus Contractus:

A — D	D — G	a — d	d — g	a h
graves	*finales*	*superiores*	*excellentes*	

Engelbertus:

Γ — C	D — G	a — d	e — a	a — d
hypaton principales graves	*meson mediae*	*synemmenon coniunctae*	*diezeugmenon disiunctae*	*hyperboleon excellentes*

Oddo, formae diatessaron:

A B C D D E F G G a b c a ♮ c d d e f g

Johannes Cotto:

Γ — C	D — G	a — d	e — a	♮ — d
graves	*finales*	*acutae*	*superacutae*	*excellentes*

Anonymus XI:

Γ — C	D — G	a — d	e — a	b — e
graves	*finales*	*affinales*	*acutae*	*excellentes*

Szydlovita:

Γ — C	D — G	a — d	e — g	a — e
graves	*finales*	*affinales confinales*	*acutae*	*excellentes*

Die Tetrachordteilung Szydlovitas ist demnach folgendermassen zu verstehen: *Hucbaldsche* Elemente verraten die

[1]) G. III. 419.

ersten drei Tetrachorde, auch entsprechen sie genau denen bei Engelbertus, Cotto, Gobelinus Person und Anonymus XI. Von dem vierten Tetrachord an fällt Szydlovita aus der Rolle. Die Dreizahl der *acutae* ist sogar der Natur der Tetrachordteilung nach ganz unsinnig. Somit kann nur ein Versehen seitens des Verfassers vorliegen. Dies wird um so klarer, wenn wir bedenken, wie enge Verbindungspunkte zwischen Anonymus XI und Szydlovita bestehen. — Anonymus XI gibt aber die *superacutae* und *excellentes* ganz korrekt wieder. Das *aa* der *excellentes* ist also den *acutae* anzugliedern, wodurch *bb* zur ersten *excellens* wird. Durch diese Fassung kommt Szydlovita also auch in den beiden oberen Tetrachorden in ein Verwandtschaftsverhältnis zu J. Cotto, mit dem Unterschiede natürlich, dass dem Letzteren das *e-la* noch unbekannt ist. Die Benennung der einzelnen Tetrachorde ist dieselbe, wie bei Anonymus XI, von anderen Theoretikern unterscheidet sie sich dadurch, dass die Töne des dritten Tetrachords *affinales* oder *confinales*, die des vierten *acutae* genannt werden. Diese Bezeichnungsweise ist den *finales* gegenüber durchaus gerechtfertigt, denn sie wird in folgender Weise von Szydlovita begründet: *dicuntur affinales, quasi confinales, id est situate circa finales, et ut in eis frequenter quilibet cantus transpositus debet terminari.*

Die *finales* werden ganz naturgemäss und in der herkömmlichen Weise erklärt: *quia quilibet cantus, ut generaliter saltem regularis et directus, in aliqua earum habet terminari.* Die Deutung der *graves, acutae* und *excellentes* ist dieselbe, wie die bei der Oktavteilung gegebene. Ganz augenscheinlich kommt auch hier die Verwandtschaft mit Anonymus XI[1]) zur Geltung. Wieder zeigt sich also der Einfluss des Olendrinus, auf den sich Szydlovita in diesem Kapitel öfters beruft.

Auf Olendrinus fusst auch das ganze den *cantus* und seine *proprietates* behandelnde dritte Kapitel.

Den *cantus* definiert Szydlovita nach Olendrinus folgendermassen: *Est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis, regulis artis musice coartata.* Im Grunde genommen wird hier die Definition des Isidorus Hispalensis etwas weiter ausgeführt, nur dass für die Isidorische *inflexio* der Terminus *modulacio* zur Anwendung kommt. Isidorus definiert nämlich: *Cantus est inflexio vocis*[2]).

Besonders hervorzuheben ist in der Definition Szydlovitas die Berücksichtigung der Instrumente, also das instrumentale

---

[1]) **C.** III. 419.
[2]) **G.** I. 21.

Singen nach den Regeln der musikalischen Kunst. Andere Theoretiker erwähnen nur das menschliche Stimmorgan, so z. B. J. de Muris im *Speculum: Cantare est consonantias vociferando modo debito coniungere*[1]), oder Adamus de Fulda: *Cantus est melodia ex sono, tono et modo per vocem vivam prolata*[2]).

Die Definition des *cantus* dient nur als Einleitung zum eigentlichen Lehrstoffe des dritten Kapitels, zur sog. *proprietas cantus*, d. h. zu den drei Gesangsarten: *cantus durus*, *naturalis* und *mollis*. Die Bezeichnung *proprietas* ist Szydlovita unbekannt, obwohl sie sich fast allgemein bei den Theoretikern vorfindet[3]). Schon Guido spricht in seiner *Epistola Michaeli Monacho de ignoto cantu directa*[4]) von einer *proprietas*, jedoch ist hier die Lehre des späteren Mittelalters von den *proprietates cantus* gewissermassen nur *in radice* vorhanden.

Die Wortbedeutung der *proprietas* erklärt treffend Magister de Garlandia: *Ratio quare proprietates dicuntur, talis est, quia naturaliter proprie in notitiam vere canendi tonos semitonos agendi legitime non introducunt*[5]).

Da die *proprietas cantus* mit der Mutationslehre in Verbindung steht, co sind begreiflicherweise die drei oben aufgezählten Gesangsarten vor J. Cotto nicht anzutreffen. Zwar finden sich dieselben auch nicht in dem Werke Cottos ausdrücklich genannt, sicher ist jedoch anzunehmen, dass sie diesem Theoretiker, der als Erster von der Mutation spricht, nicht unbekannt waren. Auch Elias Salomon, dem doch die Mutation geläufig ist, berührt die Lehre von den *proprietates cantus* gar nicht[6]). Sonst indessen wird dieselbe, ebenso wie die Mutationslehre, in den Werken der *Nachcottonischen* Theoretiker eingehend behandelt. In der Hauptsache stimmt Szydlovita mit ihnen überein. In nebensächlichen Punkten lassen sich jedoch auch Abweichungen feststellen.

Für die einzelnen *cantus* wird eine doppelte Benennung angeführt: *cantus durus sive asper*, *naturalis sive planus et mollis sive dulcis*. Die an zweiter Stelle erwähnte Benennung, *cantus planus*, liess sich nur bei Szydlovita auffinden. — Gewöhnlich werden die drei Gattungen des *cantus* mit *cantus*

---

[1]) C. II. 302.

[2]) G. III. 343.

[3]) Cfr. z. B. Magister de Garlandia C. I. 158, Philippus de Vitriaco C. III. 16, Quidam Aristoteles C. I. 255—256, M. de Padua G. III. 92, Tunstede C. IV. 222.

[4]) G. II. 47.

[5]) C. I. 158.

[6]) G. III. 16, s.

duralis, *naturalis* und *mollaris* oder *mollis* bezeichnet, oder es wird nur kurz von *durum sive quadrum*, *b molle et natura* gesprochen, für *cantus mollis* wird auch die Bezeichnung *levis* oder *dulcis* gebraucht, für *durus* oder *duralis*, *asper*. Auch diese Bezeichnungsweisen sind Szydlovita bekannt.

Auf die innere Natur der drei Gesangsarten eingehend, nennt Szydlovita den *cantus mollis: dulcis et suavis, quia suavem et dulcem efficit melodiam.* Anonymus IX nennt ihn *infirmum et debilem*[1]), bei Adamus de Fulda trägt er deshalb den Namen *mollis, quia mollem ac levem facit sonum*[2]). Die Charakterisierung des *cantus duralis* erinnert an die schon erwähnte Erklärung des *h quadrum* und *b rotundum* in den *Quaestiones in musica*, sowie im *Speculum* des J. de Muris. Ähnlich drückt sich Anonymus IX aus[3]).

Dem *cantus naturalis* kommt nach Szydlovita dieser Name daher zu, weil er sich in natürlichen Bahnen bewege und die Mitte zwischen dem *cantus mollis* und *durus* halte: *quia non minus dure, nec eciam nimis molliter vel accute, sed mediocriter se habet, quia sapit naturam utriusque et ideo eciam in medio amborum collocatur.* Gedanklich steht dieser Erklärung Szydlovitas Magister de Garlandia nahe: *Natura dicitur naturalis cantus vel proprius et e converso, quia naturaliter medium obtinere, id est infra ♮ quadrum et b molle habet stare*[4]), in gewisser Beziehung auch Adamus de Fulda: *Naturalis est, qui nec durum nec mollem facit sonum, sed partem ab ♮ durali et partem a b molli sumit*[5]). Die in diesem Kapitel auf die *proprietates cantus* sich beziehenden Verse finden sich entweder teilweise oder in ähnlichlautender Fassung bei Quidam Aristoteles[6]), Philippus de Vitriaco[7]), Henricus de Zelandia[8]), Simon Tunstede[9]) und Anonymus XI[10]).

Näher zu bestimmen wären nun noch die Zahl, Lage und Ausdehnung dieser *proprietates cantus.* Ohne Einschränkungen schliesst sich Szydlovita der allgemeinen Praxis an. Er zählt im Ganzen sieben cantus: *tres ♮ durales, duo naturales et duo b molles.* Der Ausgangspunkt des *duralis* ist *G*, des *naturalis*

---

1) C. II. 484/85.
2) G. III. 344.
3) C. II. 484—85.
4) C. I. 158.
5) G. III. 344.
6) C. I. 255—56.
7) C. III. 16.
8) C. III. 114.
9) C. IV. 222.
10) C. III. 419.

C, des *mollis F*. Jeder *cantus* umfasst ein *Hexachord*. Demnach erstrecken sich die *drei cantus durales* 1) von Γ—*E*, 2) von *G*—*e*, 3) von *gg*—*dd* oder *ee*, die *beiden naturales* 1) von *C*—*a*, 2) von *c*—*aa*, die *beiden molles* schliesslich 1) von *F*—*d*, 2) von f—dd. Die drei claves *G*, *C* und *F* lassen somit eine jede der drei Gesangsarten sofort erkennen, wie es z. B. Marchetus de Padua kurz und klar zu veranschaulichen versteht: *Quando enim sumitur principium in G, tunc cum suis determinatis vocibus sive notis cantari debet per ♮ quadrum.... Quando vero ut est in C cum suis determinatis vocibus, cantari debet per naturam, quando autem in F, per b rotundum*[1]).

Der im dritten Kapitel behandelte Stoff wird erst am Schlusse des vierten Kapitels durch Notenbeispiele mit Text illustriert, um gleichzeitig die im vierten Kapitel vorgetragene Lehre mit einzubegreifen. Der Text unter den Noten scheint gegenüber den sieben verschiedenen Gesangsarten in den *gravibus, acutis* und *superacutis* eine Anspielung auf die sieben Gaben des hlg. Geistes zu sein.

Neben den Notenbeispielen gibt Szydlovita Definitionen der einzelnen *cantus*. Sie sind in sofern interessant, als sie ihrem ästhetischen Werte nach höher stehen, wie die im dritten Kapitel gebotenen Erklärungen. Gingen diese von der Wortbedeutung selber aus, so dringen die Definitionen mehr in das *innere* Wesen des *cantus* und in das *subjective* Empfindungsvermögen des Sängers ein. Vom *cantus duralis* heisst es daher, dass er die Kühnheit und männliche Kraft des Sängers zum Ausdruck bringen solle: *est, qui cum audacia potenti et virili voce profertur*. Der *cantus naturalis* sei mit mässig starker Stimme zu singen, denn er halte die Mitte zwischen dem *cantus duralis* und *mollis: est, qui cum mediocri et non forti voce profertur, tenensque medium inter ♮ duralem et b mollem*. Der *b mollis* zeichne sich durch eine gewisse weibliche Schamhaftigkeit aus, er sei einschmeichelnd und süss: *est, qui cum timore feminea blanda et dulci voce profertur*. Eine verwandte Definition führt nur Anonymus XI an: *et triplex est modus cantandi in manu secundum omnem musicam seu cantum, scilicet durus, qui fit cum audacia, mollis femineus, qui fit cum timore et naturalis, id est mediocriter formatus*[2]). Die formelle und inhaltliche Verwandtschaft in den Definitionen beider Theoretiker legt auch hier den Gedanken nahe, dass Anonymus XI wie Szydlovita den Olendrinus zum Vorbild genommen.

---

[1]) **G.** III. 91.
[2]) **C.** III. 419.

Wenn sich die Definitionen dieses Theoretikers und Szydlovitas ihrer Form und Ausdehnung nach unterscheiden, so wäre daraus zu schliessen, dass entweder die Definitionen Szydlovitas als originelle Fassung des Olendrinus anzusehen sind, dass sie Anonymus XI hingegen nur inhaltlich wiedergibt, oder dass Anonymus XI den originellen Text bringt, Szydlovita es aber für notwendig erachtet, mit Rücksicht auf seine Schüler den originellen Text zu erweitern und auf diese Weise verständlicher zu machen. Im Hinblick auf den Zweck der *Musica* wäre wohl das Letztere eher anzunehmen.

Mit dem Abschluss des dritten Kapitels sind die Elemente der gregorianischen Chorallehre in genügender Weise erledigt. Damit ist ein hinreichendes Fundament zum Verständnis schwierigerer Fragen der Choraltheorie gelegt, sowie eine hinreichende Garantie für ein schnelles und richtiges Auffassen der praktischen Gesangsübung geboten. Vollständig sachgemäss und konsequent geht also Szydlovita im vierten und fünften Kapitel zur *Solmisations- und Mutationslehre* über. Pädagogisch klüger wäre es vielleicht gewesen, wenn die Modus- oder Intervallenlehre nicht erst im siebenten Kapitel, sondern vor der Solmisations- und Mutationslehre erledigt worden wäre, ist doch für das praktische Solmisieren und Mutieren eine Kenntnis der Intervalle durchaus notwendig. Berechtigt ist allerdings auch die bei Szydlovita gewahrte Reihenfolge, denn die drei Gesangsarten des *cantus duralis*, *naturalis* und *mollis* hängen mit der Solmisation und Mutation eng zusammen.

§ 3.

Die Solmisations- und Mutationslehre.

Die Solmisationssilben oder *syllabe musicales* führen in der mittelalterlichen Musikliteratur auch den Namen *voces*. Es ist also durchaus logisch, wenn Szydlovita die Darstellung der Solmisationslehre damit beginnt, dass er eine Definition der *vox* gibt. Diese Definition liefert ihm ein gewisser P. H., in welchem, wie schon im dritten Kapitel darauf hingewiesen worden, möglicherweise Petrus Hispanus zu erblicken wäre, dessen philosophisches Lehrbuch *Summulae logicales* in den mittelalterlichen Schulen allgemein beliebt und gebraucht war[1]).

Diesem P. H. folgend, definiert Szydlovita die *vox* in doppelter Weise: 1) *vox est sonus ab ore animalis prolatus, na-*

[1]) Näheres darüber bei Prantl *Geschichte der Logik im Abendlande*, Leipzig 1885. S. 266 s.

turalibus instrumentis formatus, 2) *vox non est aliud, quam sonus vel aeris ictus auditu sensibilis, ab ore animalis prolatus, naturalibus instrumentis formatus.* Von diesen beiden Definitionen stimmt die zweite in ihrem zweiten Teile vollständig mit der ersten überein, sie weist einerseits auf das Subjekt hin, von dem die Stimme ausgeht, andrerseits auf die natürlichen Stimmwerkzeuge, durch deren Tätigkeit die Form und der Ausdruck des Klanges geregelt werden. In ihrem ersten Teile dagegen berührt sie das physikalische Moment, den *ictus aeris*, die Fortpflanzung des Klanges durch die Schallwellen.

Die mittelalterlichen Definitionen der *vox* lassen sich auf zwei Theoretiker zurückführen, auf Isidorus Hispalensis und auf Guido. Isidorus Hispalensis definiert: *vox est aer spiritu verberatus*[1]), Guido: *vox aer ictus auditu sensibilis, quantum in ipso est*[2]). Dem Sinne nach unterscheiden sich beide Definitionen nicht.

Szydlovita verbindet die *Guidonische* Fassung mit derjenigen des Petrus Hispanus. Die rein *Guidonische* Definition ist wörtlich bei Oddo[3]) vorhanden, die rein *Isidorische* z. B. bei Hieronymus de Moravia[4]). Eine Verbindung der Definitionen des Petrus Hispanus, Isidors und Guidos bringt Marchetus de Padua: *Sonus, qui est vox, est sonus aeris spiritu verberati, sensibilis auditu, solum naturalibus instrumentis animalis formatus*[5]). Magister de Garlandia vereinigt das Isidorische Element mit einem Teil der Definition des Petrus Hispanus: *vox est aer remissus, in ore verberatus, rectus, naturalibus instrumentis formatus*[6]).

Die bisher im Traktat angeführten Definitionen der Stimme können für musikalische Zwecke nicht genügen, es sind ausserdem noch die Intervalle zu berücksichtigen. Daher teilt Szydlovita die *vox* in eine *vox discreta* und *indiscreta.* Unter *vox indiscreta* versteht er jene, *in qua nulla discerni potest consonancia*, wie z. B. das Lachen und Stöhnen des Menschen, das Gebell der Hunde, das Gebrüll des Löwen; unter *vox discreta* jene, *in qua aliqua consonancia vel dissonancia discerni potest.*

Der ganze, die *vox discreta* und *indiscreta* behandelnde, Abschnitt ist fast wörtlich dem J. Cotto entnommen, nur dass Szydlovita bei der *vox discreta* ausser der *Konsonanz*

---

[1]) G. I. 21.
[2]) G. II. 37.
[3]) G. I. 283.
[4]) C. I. 8.
[5]) G. III. 68.
[6]) C. I. 158.

auch die *Dissonanz* erwähnt, und Cotto an Stelle von *vox* den Ausdruck *sonus* gebraucht[1]). Für *vox discreta* und *indiscreta* setzt Marchetus de Padua in ähnlichem Sinne *vox articulata et litterata, quae intelligi et scribi potest et pertinet ad musicam harmonicam*, und *vox inarticulata et illitterata, quae nec intelligi nec scribi potest, ut rugitus leonis et mugitus bovis*[2]). — Das wichtigste Moment der *vox discreta* oder des *cantare cum discretione*, wie er sich ausdrückt, die Verbindung also des Tones mit dem Worte, hebt J. de Muris in der *Summa* hervor: *Cantare dicitur philomela, psitacus, laudula, merulae, grus, hirundo et gallus et his similia, sed haec sola natura impellente seu cogente cantum suum exprimunt, homo vero cum discretione cantat, seu cantui suo perfecta serie verba coniungit*[3]).

Auf dieses Moment geht auch Szydlovita näher ein, wenn er die *vox* weiter in eine *vox simplex* und *composita* teilt, um so allmählich zur Solmisation überzuleiten. Als *voces simplices* bezeichnet er die sechs *syllabe musicales: ut, re, mi, fa, sol, la;* unter *voces composite* versteht er die Intervalle. Die *voces compositae* werden von anderen Theoretikern auch *voces coniunctae* genannt, so z. B. von Marchetus de Padua[4]). Guido von Cherlieu hingegen macht einen Unterschied zwischen *coniunctio und compositio: coniuncto enim est, nisi ad minus ex duabus simplicibus vocibus coniungatur (tonus, semitonium). Ditonus, qui tertia est coniunctio, compositus est*[5]).

Auffallend ist es, dass der Verfasser des Traktats über Guido, der doch gerade hier, wo der Johanneshymnus und die Solmisationssilben in Frage kommen, eine ganz besondere Rolle spielt, nur zu sagen weiss: *quod voces, que et syllabe musicales a Guidone appellantur, sunt sex*, dass er vielmehr die praktische Verwendung der Anfangssilben des Johanneshymnus dem *Ioannes Anglicus* zuschreibt, wie schon im § 2 des dritten Kapitels erwähnt worden ist. Allerdings ist er seiner Sache nicht ganz sicher, denn er macht die Einschränkung: *Quc quidem voces seu syllabe musicales a quibusdam opinantur fuisse recepte.*

Eigenartig und interessant wird im Traktat die Entstehung des Johanneshymnus und das Verhältnis desselben zu den sechs Solmisationssilben dargestellt: *Sed ud videtur, quod iste voces composicionem et edicionem istius imni precesserunt*, Szydlovita ist also davon überzeugt, dass die sechs

[1]) G. II. 234. Cfr. Dazu die Parallelstelle im II Teil.
[2]) G. III. 68.
[3]) G. III. 200.
[4]) G. III. 92.
[5]) C. II. 153.

Solmisationssilben schon vor der Abfassung des Johanneshymnus existiert, dass sie also den Text desselben veranlasst hätten[1]).

Dass den Theoretikern nach Guido übrigens auch andere als die dem Johanneshymnus entlehnten Solmisationssilben wohl bekannt waren, dafür mögen als Beweis drei Theoretiker angeführt werden: J. Cotto, J. de Muris im *Speculum* und in der *Summa* und J. Gallicus. J. Cotto schreibt: *Sex sunt syllabae, quas ad opus musicae assumimus, diversae quidem apud diversos, verum Angli, Francigenae, Allemani utuntur his ut, re, mi, fa, sol, la, Itali autem alias habent, quas qui nosse desiderant, stipulentur ab ipsis*[2]). In der *Summa* des J. de Muris heisst es: *Adinvenerunt ergo primi doctores musici sex syllabas ut, re, mi, fa, sol, la..... His nominibus notae, ud dictum est, appellantur a Gallicis, Anglicis, Teuthonicis, Hungaris, Slavis et Dacis et caeteris Cisalpinis. Itali autem alias notas et nomina dicuntur habere, quod qui scire voluerit, quaerat ab ipsis*[3]). Die betreffende Stelle im *Speculum* lautet: *Sunt igitur sex voces, quibus utuntur in cantu.... Hae quidem diverse sund apud diversos, sicut quidam dicunt, et ego puto me Parisius a quodam audivisse sex vocum hec nomina: pro, to, do, no, ni, a. Sed Gallici, Angli, Allemanni has sic vocant: ut re, mi, fa, sol, la*[4]). J. Gallicus schliesslich macht folgende Bemerkung: *Nimirum necesse fuit, Guidonem, cuius propositum erat, quam breviter totum exprimere cantum, has sex nec plus nec minus aut alias huiusmodi totidem fabricare sillabas. Quis enim nesciat, per ba, be, bi, bo, bu, bam id fieri posse, vel per aliudque proprium simile?* [5])

Aus allen diesen Zeugnissen geht jedenfalls klar hervor, dass die sechs Solmisationssilben des Johanneshymnus im Abendlande allgemein verbreitet waren. Der Zweck, den

---

[1]) *Eine erschöpfende und gründliche Information über die Entstehung und Entwickelung des Solmisationssystems, sowie über sein Verhältnis zum Johanneshymnus gibt Georg Lange in den Sammelbänden der J. M. G. I. — Etwas Positives beweisen die Ausführungen Langes nicht, jedenfalls legen sie die Wahrscheinlichkeit nahe, — wenn wir dabei zugleich auch die bei Szydlovita gegebenen Tatsachen nicht ausser Acht lassen — dass die Silben des Johanneshymnus schon vor Guido bekannt waren, dass aber Guido dieselben in ganz spezieller Weise für seine Zwecke auszunützen wusste. Guido selbst berichtet darüber nichts. Er hätte es sicher getan, wären die Silben seine eigene Erfindung gewesen. Ebenso schweigen Guidos Traktate über den Komponisten des Hymnus. Solange keine Gegenbeweise vorhanden sind, muss die traditionelle Ansicht, welche Guido zum Erfinder der Melodie stempelt, festgehalten werden.*

[2]) G. II. 232.

[3]) G. III. 203.

[4]) C. II. 281.

[5]) C. IV. 375.

Guido mit ihnen verfolgte, die Ganz- und Halbtonschritte der Skala den Schülern geläufig zu machen, wird auch in der Tat ohne grosse Schwierigkeit erreicht. Das System Guidos erwies sich mithin als sehr praktisch und verdrängte alle anderen.

Die einfache Solmisation Guidos bildet sich mit der Zeit zu dem komplizierten *Nachguidonischen* Solmisations- und Mutationssystem aus. Veranlasst ist dasselbe jedenfalls sicherlich durch die *Guidonischen* Silben. Im Anfange des XII. Jahrhunderts ist es schon ziemlich entwickelt. Bei den Theoretikern des XI. Jahrhunderts finden wir noch nichts darüber, denn eingentlich sollte es nur den praktischen Gesangsunterricht erleichtern, war also nichts als ein Notbehelf. J. Cotto, der als Erster von diesem System spricht, macht nur allgemeine Andeutungen: *Eas vero, quibus nos utimur, syllabas ex hymno illo sumptas aiunt, cuius principium est: Ut queant.... Per has itaque syllabas is, qui de musica scire affectat, cantiones aliquas cantare discat, quousque ascensiones et descensiones multimodasque earum variationes plene ac lucide pernoscat. In manus autem articulis modulari sedulus assuescat, ut ea post quociens voluerit pro monochordo utatur et in ea cantum probet, corrigat et componat*[1]).

Deutlicher schon wird die Lehre gegen Ende des XII. Jahrhunderts, und zwar zum ersten Male bei J. de Garlandia, nur dass bei diesem Theoretiker noch Guido als Erfinder des Systems gilt: *Mutatio autem secundum Guidonem sapientissimum musice diffinitur sic....*[2]).

Wie schnell die Solmisation sich verbreitete, folgt zur Genüge daraus, dass der englische Benediktinermönch Walther Odington aus dem ersten Viertel des XIII. Jahrh. dasselbe nur kurz berührt und hinzufügt, dass es ja ganz klar wäre: *Et sic clavis, que tres habet notas, sex habet mutationes, que vero duas, duas mutationes, hec et cetera patent*[3]).

Die Bezeichnungsweisen für das Solmisations- und Mutationssystem waren die verschiedenartigsten. Engelbertus nennt es *ars practicandi i. e. solfandi*[4]) Elias Salomon braucht die Form *solfiare*[5]). Üblich waren auch die Bildungen

---

[1]) G. II 232.
[2]) C. I 160.
[3]) C. I. 217.
[4]) G. II. 322.
[5]) G. III. 42.

solfizatio, solmisatio, solfa und *solfizare, solfisare, solmizare,* schliesslich *solvare, soffa* und *solmifacio*[1]).

Bei Szydlovita findet sich im vierten und fünften Kapitel keiner von diesen Ausdrücken. Nur im dritten Kapitel wendet er einmal das Wort *solfare* an: *Tu qui solfabis, tres cantus esse probabis.* Ausführlich wie selten einer der Theoretiker befasst sich Szydlovita mit der Lehre von der Mutation. Diesen nicht ganz leicht verständlichen Lehrstoff hat er seinen Zöglingen so klar zu machen verstanden, dass er sicher jedem von ihnen einleuchtete. Allerdings muss bemerkt werden, dass ausschliesslich das Mutieren von Stufe zu Stufe berücksichtigt wird. Die bedeutend schwierigere *mutatio in mente*, das Mutieren also bei grösseren Intervallsprüngen als die Sekunde, der *ascensus et descensus per saltum*, wie Engelbertus[2]) diese Art zu mutieren nennt, wird ausser Acht gelassen.

Während das vierte Kapitel von der Einwirkung des Olendrinus frei war, steht das fünfte Kapitel wieder ganz unter dem Zeichen dieses Theoretikers. Daher auch die häufigen Anklänge an Anonymus XI.

Nach Olendrinus also definiert Szydlovita die *mutacio* in dreifacher Weise: *1) mutacio est unius vocis in aliam sub debita consonancia variacio, 2) mutacio est duarum vel plurium vocum sub eadem clave contentarum causa intenssionis vel remissionis cantus variacio, 3) mutacio est unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio.* Ein Vergleich dieser Definitionen mit denen bei Anonymus XI.[3]) zeigt, dass sich nur die erste und dritte Definition bei diesem Theoretiker vorfindet, und zwar in einer Form, die dieselbe Quelle, den Olendrinus nämlich, erkennen lässt. Möglich ist es also, dass die zweite Definition, auf welche Szydlovita das grösste Gewicht legt, von ihm selber herrührt.

Inhaltlich stimmen die erste und dritte Definition miteinander überein. Ähnlich definiert Marchetus de Padua[4]) und Adamus de Fulda[5]). Magister de Garlandia[6])

---

[1]) Cfr. Lange l. c. s. 541.
[2]) G. II. 324.
[3]) C. III. 420.
[4]) G. III. 90.
[5]) G. III. 345.
[6]) C. I. 160.

Quidam Aristoteles[1]), Simon Tunstede[2]), Henricus de Zelandia[3]) sehen in der *mutacio* nicht eine *variacio*, sondern eine *divisio vocis*. Anonymus IX. weist mit Recht darauf hin, dass die *mutacio* nichts anderes, als eine Verschränkung oder Verschiebung der Hexachorde sei: *Est autem mutatio, prout hic accipitur, ab aliqua proprietate in aliam progressio*[4]). Auf dieses Moment macht auch Simon Tunstede[5]) aufmerksam.

Am gründlichsten ist die zweite Definition Szydlovitas, denn sie weist erstens darauf hin, dass bei der Mutation wenigstens zwei *voces* nötig sind, zweitens, dass diese *voces* demselben *clavis* anzugehören haben, drittens, dass eine Mutation nur möglich ist bei einem fortlaufenden Auf- oder Niedersteigen des Gesanges, *causa intenssionis vel remissionis cantus*. So versteht nämlich Szydlovita die beiden letztgenannten Begriffe, wenn er ausführt: *unde per intenssionem hic intelligitur ascenssus seu elevacio, quod grece dicitur arsis, per remissionem vero intelligitur descenssus sive depressio, quod eciam greco vocabulo thesis nucupatur.* Anders fast J. Cotto die *intensio* und *remissio* auf. Sie bedeutet ihm jene Gewissheit, jene bestimmte Regel, nach welcher die einzelnen *modi* die Entfernung ihres Anfangstones vom Finalton normieren: *Intensionem vero et remissionem tonorum dicimus certitudinem illam, per quanta vocum intervalla a finali suo quisque suum principium habere debeat*[6]). Eine ähnliche Bedeutung wird diesen Begriffen von Anonymus I[7]) und Quidam monachus[8]) untergelegt.

Die Verschränkung der Hexachorde kommt bei der Definition Szydlovitas weniger markant zum Ausdruck, *implicite* ist sie jedoch in dem *duarum vel plurium vocum sub eadem clave contentarum* enthalten. J. de Muris bringt im *Speculum* eine inhaltlich verwandte, wenn auch den Worten nach verschiedene Definition: *Mutatio regularis est distinctarum vocum per diversos modos decantatarum, equalium vel unisonantium ad ascendendum unius in alteram variatio*[9]).

In der näheren Auseinandersetzung und Erklärung der Mutation hält sich Szydlovita streng an die mittelalterliche

---

[1]) C. I. 256.
[2]) C. IV. 223.
[3]) C. III. 114.
[4]) C. II. 485.
[5]) C. IV. 223.
[6]) G. II. 245.
[7]) G. I. 336.
[8]) *Vierteljahrsschrift f. Musikw.* 1893. S. 184.
[9]) C. II. 289.

Thorie. Seinen Ausführungen am nächsten steht, wie bereits erwähnt, Anonymus XI[1]), die von Szydlovita zitierten Verse finden sich ebenfalls bei diesem Theoretiker. Aber auch andere Namen lassen sich zum Vergleiche heranziehen, so Magister de Garlandia[2]), Walter Odington[3]), Marchetus de Padua[4]), J. de Muris[5]), Anonymus IX[6]), Simon Tunstede[7]), Cuiusdam Ratisbonensis ars musica[8]), Elias Salomon[9]), Gobelinus Person[10]), Adamus de Fulda[11]).

Eine besondere Besprechung musste noch dem bfa, ♮ mi, sowie dem bbfa, ♭♭ mi gewidmet werden, denjenigen *claves* also, die in der Mutationslehre eine Ausnahmestellung einnehmen. — Dass dieselben keine Mutation zulassen konnten, geht aus dem Traktate Szydlovitas klar hervor: *nullam habent mutacionem et ideo, quia ille duo voces inter se sunt dissone, quia unaqueque illarum vocum habet specialem clavem, scilicet b molle et ♮ durum, modo fa loco mi et e converso mi in loco fa decantare est quedam dissonancia et contrarium arti musice.* Eine Mutation war nämlich nur bei gleichlautendem *clavis* möglich. Dieselben Motive führen alle bereits erwähnten Theoretiker an.

Noch anschaulicher wäre die sonst durchaus übersichtlich und klar dargestellte Mutationslehre geworden, wenn Szydlovita die einzelnen Mutationen in einer Tabelle zusammengestellt hätte, wie es bei den Theoretikern oft der Fall ist. Dafür versteht er es jedoch, durch Notenbeispiele zum Verständnis des Systems praktisch anzuleiten, ähnlich wie z. B. Marchetus de Padua[12]), Magister de Garlandia[13]) und Anonymus XI[14]). Die beiden ersten genannten Theoretiker geben die Notenbeispiele ohne Text, Szydlovita legt dem Texte die zu mutierenden Silben unter, Anonymus XI verbindet mit diesen Silben zugleich eine Memorierformel, was Szydlovita nur beim ersten Beispiele tut. Der gewissenhafteste ist Szy-

---

[1]) C. III. 420/21.
[2]) C. I. 160.
[3]) C. I. 217.
[4]) G. III. 90.
[5]) C. II. 289/90.
[6]) C. II. 485/6.
[7]) C. IV. 223.
[8]) Bei Mettenleiter, *Musikgesch. von Regensburg.*
[9]) G. III. 42.
[10]) *Kirchm. Jahrbuch*, 1907 s. 185.
[11]) G. III. 345/6.
[12]) G. III. 90/1.
[13]) C. I. 160/62.
[14]) C. III. 421/2.

dlovita. Man sieht, dass er ernstlich bestrebt ist, seinen Schülern die Mutationslehre möglichst zu erleichtern.

Die Mutierübungen wurden gewöhnlich an der linken Hand vorgenommen, da die rechte andere Dienste zu verrichten hatte, wie sie Elias Salomon aufzählt: *Et est notandum, quod in figura ista debet poni imaginatio sinistrae manus, nam cum dextra facimus pausas, ostendimus punctos cum digito et stilo et aliquotiens volvimus librum*[1]).

Mit der Lehre von der Mutation allein begnügt sich Szydlovita nicht, er hält es ausserdem für angebracht, die Frage nach der Notwendigkeit dieser Lehre zu berühren. Diese Notwendigkeit erklärt er aus dem begrenzten Tonumfang des Hexachords: *Mutacio est inventa propter defectum notarum eo, quia cantus transiens de una in octavam non suficienter potest cantari per sex voces in attingendo eandem octavam sine mutacione vel mutacionibus.* Diesen Gedanken drückt in ähnlicher Weise Henricus de Zelandia aus: *Item notandum est, quod mutatio fuit inventa causa necessitatis, quia non possumus ascendere supra la, nec descendere sub ut*[2]).

In dieser Beschränkung der Bewegungsfähigkeit der Hexachordskala liegen merkwürdigerweise zugleich zwei den Wert des Solmisationssystems charakterisierende Momente: Die Stärke und die Schwäche desselben. Die Stärke liegt darin, dass die sechs Töne des Hexachords, mit denen das System operierte, für die damaligen musikalischen Anforderungen vollständig ausreichten, denn die drei Halbtonschritte der Tonskala, die man allein kannte, wurden durch das mi-fa in den drei Hexachorden fest bestimmt, so fest, dass bei der Aufeinanderfolge der Silben der Halbton niemals übersehen werden konnte. Die Schwäche ist darin zu suchen, dass man überall dort, wo sich die Melodie bis zur Oktave erhob, eine Modulation erblickte. Dadurch entstanden mannigfache Komplizierungen, um so mehr, als durch die *musica ficta* und das *Instrumentalsystem* die Zahl der Halbtöne wuchs. Wie sich das geschichtliche Los der Solmisation gestaltete, ist von Riemann[3]) und Lange[4]) hinreichend beleuchtet worden.

Als ein Komplement des IV. und V. Kapitels kann das VI. Kapitel gelten. Szydlovita benennt es *Examen clavium* und verfolgt dabei den Zweck, die Singknaben zu einem schnellen Ablesen der Noten nach den verschieden-

---

[1]) G. III. 24.
[2]) C. III. 114.
[3]) Cfr. *Geschichte der Musiktheorie* S. 408 und 296, auch C. IV. 376.
[4]) c. l. 613.

sten *claves* anzuleiten und sich in der *manus* leicht orientieren zu lassen. Eine ähnliche Methode wird wohl in jedem Singinstitut in Gebrauch gewesen sein. Ein verwandtes Verfahren könnte in dem *Si quisquis armonica vult erudiri musica, voces mandet digitis pro monocordi litteris* des Anonymus IX[1]) erblickt werden.

Am Schlusse des Kapitels, wo die über den Text *Aurea personet lira* gesetzte Melodie öfters die *claves* wechselt, gibt Szydlovita seinen Schülern Gelegenheit, die Fertigkeit des Notenlesens in den mannigfachsten Schlüsselkombinationen darzutun. In diesem *Aurea personet lira* finden sich Anklänge an einen im Mittelalter bekannten *Rhythmus de cantu Philomelae.* Lafage[2]) berichtet darüber: *Voici enfin une chanson latine du moyen âge faite sur un thème raisonable et gracieux.* Das Lied umfasst nach Lafage 16 Strophen, jede Strophe drei Verse. Die Melodie der beiden ersten Verse ist die gleiche, nur an einer Stelle zeigt sich eine Abweichung. Die beiden ersten Strophen, die wenigstens dem Texte nach verwandte Beziehungen zu Szydlovita aufweisen, lauten:

a aa GF G a aG F E D ED C D D
Aurea personet lyra clara modulamina,
a a a GF G a a D F E D ED C D D
Simplex chorda sit extensa voce quadernaria,
C CD D D E F GFED F E DED C D D
Primum sonum mese reddat, lege hypodorica.

a a aGF G a a G F E D ED C D D
Philomelae demus laudes in voce organica,
a a aGF G a a D FED ED C D D
Dulce melos decantantes, sicut docet musica,
CCD D D E F GFED F E DED C D D
Sine cuius arte vera nulla valent cantica.

Mit dem VI. Kapitel wird die Solmisations- und Mutationslehre abgeschlossen. War auch die Darstellung dieser Lehre nicht ganz einwandsfrei — vor allem hätte Guido mehr berücksichtigt werden müssen — so hat es doch Szydlovita andrerseits verstanden, in mancher Richtung interessante Ausblicke zu eröffnen. Das bezieht sich besonders auf die Entstehungsgeschichte des *Johanneshymnus* und der *Solmisationssilben.* Der Behandlung der Mutationslehre hat sich

[1]) C. II. 488.
[2]) Diphtérographie musicale, s. 275.

der Verfasser augenscheinlich mit grosser Pietät hingegeben, sie ist wohl mit das beste Kapitel des Traktats.

§ 4.

Die Lehre von den Intervallen.

Szydlovita schliesst sich dem IV. Kapitel des *Micrologus* an, wenn er für das Wort Intervall die Bezeichnung *modus* anwendet. Die älteren Theoretiker brauchen für die einzelnen Intervalle den Ausdruck *consonantiae*. Bei Guido findet sich in dem erwähnten Kapitel des *Micrologus* neben *modus* ebenfalls *consonantia*[1]). Oddo benennt die Intervalle in dreifacher Weise, wenn er von *coniunctiones vocum, consonantiae* und *differentiae* spricht[2]). Wilhelm von Hirschau kennt den Terminus *intervallum* wie *consonantia*[3]). Berno macht einen Unterschied zwischen *modus* und *consonantia: In his omnibus quintus tantum et septimus modus inter musicae artis consonantias reperiuntur, hoc est diatessaron, quod est sesquitertia, ac diapente, quod est sesquialtera..... In reliquis vero non sunt consonantiae, sed intervalla et quaedam vocum discrimina*[4]). Die bekannte Memorierformel des Hermannus Contractus: *Ter terni sunt modi* gibt dem *modus* den Vorzug.

Bei den späteren Theoretikern finden sich alle ebenangeführten Bezeichnungen ohne Ausnahme vor. Besonders zu erwähnen wären Quidam Aristoteles[5]), Magister de Garlandia[6]), Anonymus VII[7]), Simon Tunstede, die sich mit dem Worte *species* begnügen. So schreibt z. B. Simon Tunstede: *Nunc autem consequenter de musicae speciebus, quibus omnis cantus texitur, dicendum est*[8]). Anonymus XI spricht von *modi seu formae musicae*[9]). Bei Szydlovita werden die Intervalle vorwiegend mit *modi* bezeichnet, vereinzelt auch mit *consonancie* und *concordancie.*

In gleicher Weise, wie die vorhergehenden Kapitel, scheint auch das siebente unter dem Einfluss des Olendrinus zu stehen. Zwar erwähnt Szydlovita denselben nur an einer Stelle, doch beweisen die Parallelstellen mit Anonymus XI dies Verhältnis zu Olendrinus ganz unbestritten.

---

1) **G.** II. 5/6.
2) **G.** I. 255.
3) **G.** II. 173.
4) **G.** II. 64.
5) **C.** I. 257.
6) **C.** I. 163.
7) **C.** I. 381.
8) **C.** IV. 226.
9) **C.** III. 422.

Dem *modus* gibt Szydlovita folgende Erklärung: *Est modulata intenssio vel remissio singularum notarum,* oder *est diversarum vocum concors resonancia.* Während die erste Definition den *modus* oder das *intervallum* den wesentlichen Merkmalen nach richtig charakterisiert, als eine Aufeinanderfolge nämlich einzelner auf- oder absteigender Töne in verschiedenem Tonhöhenverhältnis, geht die zweite Definition auf die *Konsonanz* im weiteren Sinne ein, auf das Zusammentönen mehrerer Tonstufen, auf das Verschmelzen mehrerer Töne zur Einheit. Dadurch wird der prinzipielle Unterschied zwischen dem *intervallum* und der *consonantia* als *concors resonantia* verwischt. Die Theoretiker sehen in der *consonantia* als *modus* aufgefasst durchaus ein *intervallum* und uterscheiden scharf zwischen der *consonantia* im weiteren Sinne und dem *intervallum.* So schreibt z. B. Hucbald: *Aliud enim est consonantia, aliud intervallum. Consonantia siquidem est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio*[1]). Diesen Unterschied macht auch Berno in dem erwähnten Zitate. — Die zu weit gefasste Definition des *modus* bei Szydlovita geht jedenfalls auf Olendrinus zurück, denn auch Anonymus XI führt neben der ersten die zweite Definition an. Einer genaueren Ausdrucksweise bedient sich Adamus de Fulda, dessen Traktat den *modus* ebenfalls in zweifacher Weise definiert, und dessen erste Definition an Szydlovita erinnert: *Modus est modulata intensio vel remissio vocum aut notarum, vel sic: modus est soni acuti gravisque distantia vel intervallum*[2]).

Wenn Szydlovita schon hier eine wenig klare Scheidung der Begriffe an den Tag gelegt hat, so werden seine Erörterungen vollends unwissenschaftlich, wo er den historischen Boden betritt. Die Äusserung über Pythagoras, Boetius, Guido, Tubal und J. de Muris[3]), denen allen er die einmütige Kenntnis von neun Konsonanzen zuschreibt, passt nur auf J. de Muris, abgesehen von dem ehrwürdigen, gar nicht in Frage kommenden, Tubal, der immer herhalten muss, wo es sich um irgendwelche grundlegenden Elemente der Musik handelt. Auch mit der Logik gerät Szydlovita in Konflikt. Die Nützlichkeit der Intervallkenntnis sucht er nämlich folgendermassen zu begründen: *quia sicut sub octo partibus oracionis omne, quod profertur, continetur, sic eciam omne, quod canitur, novem modis modulatur.* Derselbe wunderliche Satz mit dem komischen Kontrast des *octo* und *novem* ist bei Ano-

[1]) G. I. 107.
[2]) G. III. 349.
[3]) G. III. 210.

nymus XI[1]) zu lesen, wird also wohl auf Olendrinus zurückgeführt werden müssen. Jedenfalls hat eine verwandte Stelle bei J. de Muris vorgeschwebt: *Rationabiliter igitur sunt octo modi in musica, sicut octo partes orationis in grammatica et octo beatitudines in theologia, ut sicut octo partibus omne continetur, quod dicitur, ita modis octo modulatur omne quod canitur*[2]).

Da Szydlovita mit dem *modus* den Begriff einer *intensio* und *remissio*, oder *elevatio* und *depressio* verbunden wissen will, zählt er begreiflicherweise den *unisonus* nicht zu den *modi*. Abgesehen von dem *unisonus* zählt er also *neun modi*: *semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, dyatheseron, dyapenthe, semitonium cum dyapenthe, tonus cum dyapenthe, dyapason*. Diese nennt er *modi usitati*, den *tritonus* dagegen, den *semiditonus cum dyapenthe* und den *ditonus cum dyapenthe: modi inusitati*.

Die Zahl der zur Melodiebildung brauchbaren Intervalle beträgt nach den älteren Theoretikern *sechs*: *semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron* und *diapente*. Guido nennt ausserdem noch folgende *drei*: *diapason, diapente cum semitonio, diapente cum tono*. Die diesbezügliche Stelle im *Micrologus*[3]) ist jedoch höchstwahrscheinlich erst später hinzugefügt worden, so dass es zweifelhaft erscheint, ob Guido die grosse und kleine Sext gekannt hat. Die Oktave erwähnt Guido in Verbindung mit den anderen sechs Intervallen ungern, da sie selten zur Anwendung komme. Berno zählt *neun modi*: *semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, tritonus, diapente, die kleine Sext*, die er als seltenes Intervall bezeichnet, und den *novissimus modus, die grosse Sext*[4]). Hermannus Contractus führt in seinem *Ter terni*[5]) die *neun modi* des Berno an, mit dem Unterschiede jedoch, dass er anstelle des *tritonus* den *unisonus* setzt und die *kleine Sext* einschränkungslos hinzufügt. Die *neun modi* des Hermannus sind also: *Unisonus, semitionium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, ad haec sonus diapason, si quem delectat*[6]).

Anonymus IX aus dem XII. Jahrhundert macht darauf aufmerksam, dass nach einigen die Zahl der Intervalle *neun* betrage, wie aus dem *Ter terni* hervorgehe, nach anderen *elf*. Er selbst neigt sich den Letzteren zu und bringt nachstehende Reihenfolge: *Quarum prima est unisonus, secunda*

---

1) C. III. 422.
2) C. II. 241.
3) G. II. 6.
4) G. II. 64.
5) G. III. 152/3.
6) G. II. 153.

semitonus, tertia tonus, quarta dytonus, quinta semidytonus, sexta tritonus, septima diatessaron, octava dyapente, nona semitonium cum dyapente, decima tonus cum dyapente, undecima dyapason[1]). In demselben Jahrhundert nennt Magister de Garlandia *dreizehn Intervalle*, oder wie er sagt species, ausser den bisher aufgezählten nämlich noch die *kleine* und *grosse Septime*, und scheidet dieselben in *simplices* und *compositae*: *Sunt autem XIII species cantus, nec plures, nec pauciores..... Prima XIII specierum vocatur unisonus, secùnda tonus, tertia semitonium, quarta ditonus, quinta semiditonus, sexta diatessaron, septima diapente, octava tritonus, nona semitonium cum diapente, diapason, alie quatuor sunt composite, scilicet tonus cum diapente, ditonus cum diapente, semiditonus cum diapente*[2]).

Auch Anonymus VII, gleichfalls im XII. Jahrhundert lebend, führt *XIII species* an; das Fehlen der *undecima species* bei Coussemaker[3]), des *semiditonus cum diapente* nämlich, wird wohl einem Versehen zuzuschreiben sein. Bei Quidam Aristoteles, einem Theoretiker des XII.—XIII. Jahrh., scheint gleichfalls ein Versehen vorzuliegen. Quidam Aristoteles[4]) kündigt *zwölf species* an, macht aber nur elf namhaft, es fehlt der *ditonus cum diapente*. Den *tritonus* erwähnt er zwar nicht unter den XII species, macht aber später die Bemerkung: *sunt nonnulli, qui tritonum inter predictas species enumerant*[5]). J. de Muris hält sich in seiner *Summa* an die ältere Zählweise, kennt also *neun Intervalle*, diejenigen nämlich des Hermannus Contractus, mit Ausnahme des *tritonus*[6]). Auch Adamus de Fulda nimmt den *tritonus* nicht in die Reihe der Intervalle auf, führt aber die üblichen *XII* an.

Es ergibt sich also, dass vom XII. Jahrh. an die Ansicht der Theoretiker über die Anzahl der Intervalle auseinandergeht, dass aber doch vorwiegend XIII genannt werden, denn damit ist die Zahl aller Intervalle erschöpft, die im Bereiche einer Oktave möglich sind.

Szydlovita hält sich teils an die frühen Theoretiker, teils an die späteren. Streng genommen zählt er *neun modi*, stellt sich also auf die Seite der Reichenauer, speziell des Hermannus Contractus, jedoch mit dem Unterschiede, dass er, wie schon erwähnt, dem *unisonus* einen Platz ausserhalb der eigentlichen *modi* zuweist. Ausser diesen neun *usitati modi*

---

[1]) C II. 486.
[2]) C. I. 163.
[3]) C. I. 381.
[4]) C. I. 257.
[5]) C. I. 259.
[6]) G. III. 210.

eignet er sich noch die fehlenden *modi* der späteren Theoretiker an und nennt sie *modi inusitati*, so dass er also im Ganzen *dreizehn modi* kennt, ähnlich etwa, wie Magister de Garlandia.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über die *modi* schreitet Szydlovita zu einer eingehenden Besprechung eines jeden einzelnen von ihnen. Mit dem *unisonus* beginnend, erklärt er ihn als das Fundament aller anderen *modi*. Sei er auch kein *modus* im eigentlichen Sinne, *quia nec intenditur, nec remittitur*, so könne man ihn doch als einen *modus similitudinarie* bezeichnen. Sein Verhältnis zu den übrigen *modi* sei dasselbe, wie das des *positivus* zu den beiden anderen Komparationsgraden. Diesen Vergleich führt Szydlovita sehr breit und ausführlich durch, in derselben Weise etwa, wie Anonymus XI[1]). Eine nicht geringere Bedeutung legt auch die *Summa* dem *unisonus* bei: *Unisonus autem quasi primum et fundamentum intervallorum*..... Die Definition des *unisonus* nach Szydlovita lautet: *Unisonus est unius et eiusdem vocis in linea vel in spacio immediata repeticio.* Das für den *unisonus* charakteristische Moment ist also die *repeticio vocis eiusdem in linea vel in spacio*, oder die *repercutio*, wie es bei J. Cotto heisst[2]), die *iteratio* nach Wilhelm von Hirschau[3]), das *uniformiter sonare* nach der Summa[4]). Anonymus IX[5]), Quidam Aristoteles[6]), Tunstede[7]), Anonymus XI[8]), Adamus de Fulda[9]) bringen ganz ähnliche Erklärungen. Die Eigenart jedes der *modi* sucht Szydlovita durch Beispiele zu veranschaulichen, ähnlich wie z. B. Anonymus IX, Magister de Garlandia, Tunstede und Anonymus XI an den schon zitierten Stellen.

Bei der Definition des *semitonium* wird das Wesen der Halbtonstufe durch *modica et debilis intenssio vel remissio* zum Ausdruck gebracht, gegenüber der *potens et virilis* des Ganztons. Mit Recht macht Szydlovita darauf aufmerksam, dass die Ableitung des Wortes *semitonium* von *semis, quod est medium et tonus, quasi medietas toni*, unstatthaft sei. Das *semi* bedeute nicht etwas Halbes, sondern etwas Unvollkommenes:

---

1) C. III. 422/3.
2) G. II. 237.
3) G. II. 174.
4) G. III. 210.
5) C. II. 486.
6) C. I. 257.
7) C. IV. 226.
8) C. III. 422/23.
9) G. III. 349.

tonus imperfectus seu non plenus. Er weist auch auf den Klangcharakter des Halbtons hin, auf seine Weichheit und Süsse, das *semitonium* sei die Würze des Gesanges, *condimentum tocius cantus*, das Fehlen desselben mache den Gesang zerrissen, formlos und öde.

Den Theoretikern gegenüber lassen sich hier eine ganze Reihe von Anhaltspunkten nachweisen, besonders, wo es sich um die Bedeutung des Wortes *semi* handelt. Schon Guido sagt im *Micrologus: Et maius quidem spatium tonus, minus vero semitonium, semis videlicet, id est, non plenus tonus*[1]). Ihm schliessen sich andere Theoretiker an, so J. Cotto[2]), Anonymus IX[3]), Magister de Garlandia[4]), J. de Muris[5]), Anonymus XI[6]). Ganz einfach definiert Adamus de Fulda: *Semitonium est saltus de mi in fa et e converso.* Für die Gegenüberstellung des *semitonium* als *tonus imperfectus seu non plenus* und des *non plenus vir, quasi imperfectus* ist jedenfalls die Stelle bei J. de Muris vorbildlich gewesen: ..... *Sic dictum est de Troianis »Semiviri Phryges«, vestibus nimirum utebantur ad modum mulierum, unde et semiviri dicebantur*[7]). Henricus de Zelandia ist in seiner Definition oberflächlicher und sieht in dem *semitonus* einen Halbton im eigentlichen Sinne: *Semitonus est medius tonus et dicitur semitonus a semis, sema, semum*[8]). Die Charakterisierung des *semitonium* als *dulcedo et condimentum tocius cantus* entspricht fast wörtlich derjenigen Philipp de Vitrys: *Semitonium, ut dicit Bernardus, est dulcedo et condimentum totius cantus, et sine ipso cantus esset corrosus, transformatus et dilaceratus*[9]).

Im Gegensatz zum *semitonium* bringt Szydlovita das Wesen des Ganztones, den *transitus* oder den *saltus unius vocis in aliam sibi proximam et immediatam*, mit den Worten *potenter, viriliter et perfecte sonans* zum Ausdruck. So auch Anonymus XI[10]). Die Worterklärung des *tonus* erinnert an J. Cotto: *Tonus a tonando vocatur, est autem tonare potenter sonare et tonus fortem habet sonum respectu semitonii*[11]). Dieser

---

1) G. II. 5.
2) C. II. 238.
3) C. II. 487.
4) C. I 163.
5) G. III. 210.
6) C. III. 423.
7) Cfr. auch Vergilius, Aen. 12, 99. G. III. 210.
8) C. III. 115.
9) C. III. 18.
10) C. III. 423.
11) G. II. 238.

transitus wird von verschiedenen Theoretikern verschieden dargestellt. So schreibt Remigius: *Tonus est spatium, graece systema, latine spatium, inter chordam et chordam cum legitima quantitate*[1]), oder Hucbald: *Est ergo tonus, cum vox ab alio seu gravi seu acuto sono modico deflectitur aut erigitur intervallo, veluti unius puncti direptione, ita ut omnino earum divisionem facile auditus advertat*[2]). Marchetus de Padua stellt die Lehren einiger Theoretiker zusammen, hält sich jedoch nicht genau an den Wortlaut[3]).

Den Definitionen der *modi* gibt Szydlovita gewöhnlich eine stereotype Formulierung: *est saltus* oder *est distancia, est consonancia, constans ex.....* Ähnlich verfahren Guido[4]), Wilhelm von Hirschau[5]), Cotto[6]), Magister de Garlandia[7]), Anonymus IX[8]), Quidam Aristoteles[9]), J. de Muris[10]), Tunstede[11]), Adamus de Fulda[12]) und Anonymus XI.

Den Unterschied zwischen *semiditonus* und *ditonus* bringt Szydlovita in derselben Weise zur Geltung, wie er es bei dem *semitonium* und *tonus* getan, einerseits also durch die *debilis intenssio vel remissio*, andererseits durch das *fortiter et viriliter sonare.*

Die zur Veranschaulichung des *semiditonus* angeführten Beispiele hätten konsequenter Weise das Intervall *g-b molle* berücksichtigen müssen. Gemäss der Erklärung des *semitonium* wäre weiterhin eine ähnliche Erklärung des *semiditonus* zu erwarten gewesen. Wie also dort das *semitonium* ein *imperfectus* oder *non plenus tonus* genannt wird, so müsste dementsprechend hier von dem *semiditonus* als von einem *non perfectus, non plenus ditonus* gesprochen werden. Dieses *semis* fasst aber Szydlovita gerade in der Bedeutung auf, die er vorher verworfen, nämlich als *medietas.* Eine derartige Erklärung gibt hier keinen Sinn. J. Cotto legt ganz sinngemäss folgende Bedeutung bei: *Semiditonus vocatur, quod non sit*

---

1) G. I. 64.
2) G. I. 108.
3) G III. 70.
4) G. II. 5.
5) G. II. 174.
6) G. II. 238.
7) C. I 164.
8) C. II. 487.
9) C. I. 258.
10) G. III. 211.
11) C. IV. 228.
12) G. III. 349.

plenus ditonus[1]), ebenso J. de Muris: *Semiditonus dicitur a semis, quod est imperfectum et ditonus*[2]). Die Teilung des Wortes *ditonus* in *dya* und *tonus*, sowie die Erklärung Szydlovitas: *Et dicitur a dya, quod est duo et tonus, quasi duos tonos in se continens*, ist die allgemein übliche.

Bei der Behandlung des *diatessaron* und der *diapente* wäre es am Platze gewesen, die Lehre von den Quart- und Quintgattungen der Reichenauer Schule zu berühren. — Bekanntlich zählt Berno drei Quart- und vier Quintgattungen, die Quartgattungen: DG, EA, Gc und die Quintgattungen: Da, E♮, Fc, Gd[3]). Der Unterschied dieser Gattungen beruht auf der veränderten Lage des Halbtones. Hermannus Contractus fügte den drei Quartgattungen noch eine vierte hinzu, indem er seine Quartgattungen von A aus konstruierte: ABCD, BCDE, CDEF, DEFG. Von diesen Gattungen ist die erste der vierten ähnlich. Hermannus jedoch macht einen Unterschied zwischen beiden: *Quarta DG in positione prima, in constitutione et potestate quarta*[4]).

Die Lehre von der vierten Quartgattung wurde durchaus nicht allgemein angenommen. Theoretiker wie J. Cotto, Guido von Chalis und J. de Muris wiesen dieselbe ab. Streng genommen gibt es nach der Lage der Halbtöne drei *species diatessaron* und vier *species diapente.*

An diese Teilung hält sich, wie alle anderen Theoretiker, auch Szydlovita. Bei der Lehre von den Intervallen an sich können auch nur diese drei *species* inbetracht kommen. Die drei *species diatessaron* lauten demnach: *ut - fa, re - sol, mi - la*, die vier *species diapente: ut - sol, re - la, mi - mi, fa - fa.*

Das *diatessaron* zerlegt Szydlovita in zwei Ganztöne und einen Halbton, die *diapente* in drei Ganztönen und einen Halbton. Einfacher wäre die Verbindung *ex ditono et semitonio*, wie z. B. bei Anonymus IX[5]), resp. *diatessaron et tono*, wie bei J. Cotto[6]).

Die Quinte wird von Szydlovita als *dulciter et iocunde sonans bezeichnet.* In Erinnerung kommt dabei die *dulcis commixtio*[7]) des Hucbaldschen *organum.* Anonymus XI versteigt sich sogar zu dem Ausdruck *dulcissima concordantia*[8]). Die Wort

---

[1]) G. II. 238.
[2]) G. III. 210.
[3]) G. II. 68.
[4]) G. II. 129.
[5]) C. II. 487.
[6]) G. II. 238.
[7]) G. I. 171.
[8]) C. III. 424.

erklärung des *diatessaron* fehlt im Traktat. Quidam Aristoteles formuliert sie folgendermassen: *Et dicitur diatessaron a dia, quod est de, et tetra, quod est quatuor, et saron, quod est vox*[1]). Der *modus diapente* wird von Szydlovita nach der üblichen Weise von *de* und *pentha* hergeleitet.

Zur Vervollständigung der *species diapente* war es noch nötig, das Intervall der *Quinte* auf dem ♮ *quadratum* zu berücksichtigen. Szydlovita stellt indessen nur die Tatsache fest, dass die Tonentfernung *H grave - F grave* und ebenso *h acutum - f acutum* als *diapente* im eigentlichen Sinne nicht anzusehen wäre, ohne diese Behauptung näher zu begründen. Bei Anonymus IX lautet die Begründung: *Sed in cuiuslibet dyapente constitutione non debet esse nisi unum semitonium, ergo haec loca non sunt dyapente*[2]). Anonymus XI nennt dieses Intervall *semidyapente*[3]).

Den *tritonus* zählt Szydlovita nicht zu dem *modus diatessaron*. Damit steht er ganz auf dem Boden der Tradition, denn unter *diatessaron* verstand man stets die Tonverbindung *duo toni et semitonium*.

Der Definition des *tritonus* gibt Szydlovita folgenden Wortlaut: *Est spacium seu distancia constans ex tribus tonis, vel tres in se continens tonos, et dicitur a tris, quod est tres, et tonus* und nennt drei *species* desselben: *F* - ♮, *b-e*, *f* - ♮♮, auf- und absteigend.

Boetius kennt nur den Tritonus *F* - ♮ und führt ihn als vierte Quinte an[4]). Diese *species* findet sich ausschliesslich in den Traktaten der Theoretiker bis ungefähr zu dem Jahre 1100. Nach dieser Zeit treffen wir auch andere Arten an. So schreibt Anonymus IX, ein Theoretiker des XII. Jahrh.: *Fit autem tritonus ab F gravi de propria nota usque ad ♮ quadratum acutarum vel e converso, vel ab rotundo acutarum usque ad e acutam per propriam notam vel e converso, vel ab f acuta de propria nota usque ad ♮ quadratum superacutum vel e converso*[5]), also genau, wie Szydlovita. Magister de Garlandia[6]) (XII. – XIII. Jahrh.) nennt die gleichen *species*.

Grundsätzlich existiert nur eine *species* des Tritonus: *F* - ♮, alle anderen sind Transpositionen. Daher sagt mit Recht Ano-

---

1) C. I. 258.
2) C. II. 487.
3) C. III. 425.
4) *De instit. mus. IV*, 14.
5) C. II. 487.
6) C. I. 165.

nymus XI: *Et tantum licet fieri uno modo, scilicet de fa in mi durum, id est de F fa-ut in bfa·♮ mi et e converso*[1]).

Dass man im Mittelalter eine heilige Scheu vor dem Tritonus hatte und ihn für ein minderwertiges Intervall hielt, ist bekannt. Auch bei Szydlovita tritt dies zu Tage, wenn es heist: *Tritonus, si dignus est connumerari inter alios modos.* In der Choralpraxis jedoch ist der Dreiton gar nicht selten anzutreffen, klingt auch, an der rechten Stelle und nicht zu oft angewandt, eingenartiger und interessanter, als das weiche *diatessaron.* Schon den griechischen Gesängen war der Tritonus nicht unbekannt. In dem Hymnus des Mesomedes auf Helios erscheint er mehreremal auf- und absteigend[2]). Dass derselbe auch zur Zeit Szydlovitas gebräuchlich war, dafür zeugen die Worte des Traktats: *quia per tritonum raro canimus...* Die Scheu vor dem Tritonus ist auch wohl der Grund, weshalb einige Theoretiker ihn nur vorübergehend erwähnen, andere überhaupt nicht nennen. So sagt Hermannus Contractus: *Sciendum quoque est, quod quasi quaedam diatessaron species F - ♮ invenitur, sed quia inter legales constitutiones locum non habet, repudiatur*[3]). Quidam Aristoteles bemerkt kurz: *Preterea sunt nonnulli, qui tritonum inter predictas species enumerant*[4]). Elias Salomon lässt ihn ganz unerwähnt.

Szydlovita zählt den Tritonus zu den *modi inusitati.* Von den *modi usitati* blieben ihm noch das *semitonium cum diapente,* der *tonus cum diapente* und das *diapason* zu besprechen. Dass diese beiden Intervalle schon zur Zeit Guidos bekannt waren, wurde bereits erwähnt. Den Beweis dafür liefert folgende Stelle des *Micrologus*: *Quibus adhuc consonantiis duae aliae modorum species a nonnullis cantoribus superadduntur, hoc est, diapente cum semitonio: ut ab E ad c. Itemque diapente cum tono: ut C ad a*[5]). Die kleine Sexte erichtet Szydlovita nur auf dem Tone *E,* also *E-c,* man hätte noch *D-b* erwartet, wie etwa bei Anonymus IX[6]), Magister de Garlandia[7]), Anonymus XI[8]). Die grosse Sexte bringt er mit allen Verbindungen, welche möglich sind, also: *Γ - E, C - a, D - ♮, F - d.* Wenig verständlich ist in der Reihe der grossen Sexten die Tonver-

---

1) C. III. 424.
2) Cfr. Gietmann, *Musikästhetik* 90.
3) G. II. 130.
4) C. I. 259.
5) G. II. 6.
6) C. II. 487.
7) C. I. 166.
8) C. III. 424.

bindung *H - G*, und zwar sowohl bei Szydlovita, wie Anonymus XI. Vielleicht gab der an letzter Stelle stehende Ganzton, welcher zu der Definition der kleinen Sexte nicht passt, die Veranlassung dazu, vielleicht auch der Traktat des Olendrinus.

Hervorzuheben wäre noch die eingentümliche Stellung, welche Berno der kleinen Sexte gegenüber einnimmt Er bezeichnet sie nämlich als ein aus nicht ganz vier Tönen bestehendes Intervall, da die Summe zweier Halbtöne einem Ganztone nicht vollständig gleichkäme:... *ab illa namque neuma, quae deponitur in „de"*, (bezieht sich auf das gegebene Beispiel) *ad eam, quae elevatur ad „in", sunt semitonium, tres toni, item semitonium, quae duo semitonia simul iuncta non faciunt integrum tonum*[1]).

Die besondere Aufmerksamkeit seiner Schüler lenkt unser Verfasser auf den Unterschied zwischen dem *semitonium cum diapente* und dem *semitonium et diapente, quia semitonium et dyapenthe sunt due speciales consonancie, ... sed semitonium cum dyapenthe est una consonancia.* Zu dieser Vorsicht mahnt schon Cotto: *Et nota, quando dicis semitonium cum diapente, unum modum significas, quando vero semitonium et diapente, duos modos enuntias. Idem de tono cum diapente considera*[2]).

Die Reihe der *modi usitati* schliesst endlich der achte *modus*, das *diapason.* Ähnliche Reminiscenzen wie bei der *diapente*, steigen wohl auch hier bei dem *diapason* auf, denn es wird als ein *dulcissime sonans saltus de una voce in octavam* bezeichnet. In der Tat nahm das *diapason* eine ganz besonders hervorragende Stellung unter den Konsonanzen ein. Treffend begründet dies Engelbertus: .... *quae (diapason) est optima et perfectissima consonantia, in qua omnis cantus musicus sufficienter cantari potest, cum omnes modos et differentias consonantiarum complectitur, constituit et facit modos et differentias 8 tonorum.....*[3])

Die älteren Theoretiker hielten, wie wir bereits gesehen, das *diapason* von den übrigen melodiefähigen Konsonanzen fern, Guido[4]) nicht ausgenommen. Hermannus Contractus nimmt es zwar unter die *9 modi* auf, fügt aber hinzu: *ad haec sonus diapason, si quem delectat eius hunc modum esse agnoscat*[5]). Aber schon Wilhelm von Hirschau äussert seine Bedenken gegen diese Ansicht: *Nos vero non solum haec novem intervalla, sed et diapente cum semitonio, id est bis diates-*

---

[1]) G. II. 64.
[2]) G. II. 238.
[3]) G. II. 345.
[4]) G. II. 6.
[5]) G. II. 153.

saron, interdum etiam ipsum diapason in Gregoriano cantu reperimus: ideoque, si quod de his intervallum abiicere debeamus, nescimus[1]), und im XII. Jahrh. zählt Anonymus IX ohne weiteres die Oktave zu seinen elf *species*[2]).

Die etymologische Erklärung des Wortes gibt Szydlovita in der hergebrachten Weise: *et dicitur a dya, quod est de, et pan, quod est totum, et son, quod est sonus.* Diese Erklärung stimmt genau mit der derjenigen bei J. de Muris überein. Ausserdem hat aber de Muris noch eine zweite: *Alii dicunt, quod dicitur a dia, quod est de, et pasim, quod est simile vel aequale, quia praecedit de simili ad simile*[3]). Noch eingehender behandelt Cassiodor diesen Stoff[4]).

Szydlovita zerlegt das Intervall der Oktave in *quinque tonos et duo semitonia,* erwähnt also nicht die Teilung nach Quinten und Quarten, wie etwa J. Cotto, der zugleich auf die Möglichkeit der verschiedenen Lage dieser Intervalle hinweist: *vel inferius diatessaron et diapente superius, vel e converso.* Diese verschiedene Quarten- und Quintenposition ist mit ein charakteristisches Merkmal der authentischen und plagalen Kirchentonarten.

Bereits bei der Behandlung des *diatessaron* und der *diapente* wurde auf die wichtige Neuformulierung der Lehre von den Quart- und Quintgattungen des Hermannus Contractus hingewiesen. Durch die Aufstellung von acht, gegenüber den bis zu seinem Auftreten bekannten sieben, Oktavengattungen wirkte er bahnbrechend[5]).

Bevor Szydlovita zur Besprechung des zweiten und dritten *modus inusitatus* übergeht, fasst er die *modi usitati* in dem bekannten *Ter terni sunt modi* des Hermannus Contractus[6]) zusammen. Noch ein zweites Beispiel dieser Art kennt der ebengenannte Theoretiker, das *Ter tria iunctorum*[7]). Beide Texte sind mit Noten versehen. Auf das zweite Beispiel weist mit wenigen Worten Wilhelm von Hirschau hin, wobei er die Autorschaft des Hermannus bestätigt: *Exempla intervallorum vel consonantiarum in versibus illustrissimi viri Hermanni patebunt: Ter tria iunctorum sunt intervalla sonorum*[8]).

---

[1]) G. II. 173.
[2]) C. II. 486.
[3]) G. III. 211.
[4]) G. I. 17.
[5]) G. II. 131/2.
[6]) G. II. 152/3.
[7]) G. II. 150/2.
[8]) G. II. 174.

J. Cotto führt nur die ersten Verse beider Beispiele an[1]), über die Worte des *Ter tria iunctorum* setzt er die Melodie in Tonbuchstaben. Das mit Noten versehene *Ter terni sunt modi* bringt am Schlusse seines Traktats auch Gobelinus Person[2]). Schliesslich noch findet sich das Beispiel *Ter tria iunctorum* in dem von J. Wolf herausgegebenen *Anonymen Musiktraktat*[3]) und im *Tonarius Tetschensis*[4]). Quidam Aristoteles scheint sich für seine zwölf *species* ein eigenes Beispiel gebildet zu haben: *Sex quaterni sunt species, quibus omnis cantilena contexitur.....*[5]), ebenso wie Anonymus I für die *tredecim consonantie*[6]).

Auffallend ist die nicht korrekte Übereinstimmung des Szydlovitaschen Textes mit demjenigen im Beispiele Hermanns. Entweder lehnte sich unser Verfasser offenbar an eine nicht ganz wortgetreue Abschrift, oder aber er nahm die Veränderungen selbständig vor. Abgesehen von einigen kleineren Varianten, handelt es sich hauptsächlich um folgende Stelle bei Hermannus: *ad haec sonus diapason, si quem delectat eius hunc modum esse agnoscat.* Durch den bei Szydlovita veränderten Wortlaut wird auch der Sinn ein anderer. Hermannus bezieht den Satz von *si* an augenscheinlich auf das *diapason*, Szydlovita hingegen auf alle *modi.* In der Hermannischen Fassung kommt dadurch die Abgrenzung des *diapason* den übrigen Intervallen gegenüber zu besonderem Ausdruck. Auch die Melodie ist mit derjenigen Hermanns nicht überall identisch, so z. B. nicht über den Worten: *cantilena, semitonium, semiditonus, diatessaron, tonus cum diapente* u. s. w. Die grossen melodischen Linien kommen jedoch unversehrt bei unserem Verfasser zur Geltung.

An letzter Stelle bespricht Szydlovita die noch übrig bleibenden *modi inusitati:* den *semiditonus cum diapente* und den *ditonus cum diapente,* also die kleine und die grosse Septime. In den Musiktraktaten des Mittelalters erscheinen diese beiden *modi* seit dem Ende des XII. Jahrh., so z. B. bei Magister de Garlandia[7]), Anonymus I[8]), Tunstede[9]),

---

1) **G.** II. 238/9.
2) **G.** cfr. *Kirchm.-Jahrb.* 1907, S. 196.
3) Cfr. *Vierteljahrsschrift f. M. W.* 1893 S. 195.
4) Cfr. *Kirchm. Jahrb.* 1902, S. 80.
5) **C.** I. 259.
6) **C.** I. 296/7.
7) **C.** I. 166.
8) **C.** I. 296/7.
9) **C.** IV. 228.

Anonymus XI[1]). Andere Theoretiker wie Anonymus IX, J. de Muris, Adamus de Fulda lassen dieselben merkwürdiger Weise unerwähnt. Marchetus de Padua nennt diese beiden Intervalle *heptade minus* und *heptade maius*, wie bei ihm die kleine Sext *hexade minus*, die grosse *hexade maius* heisst. Die Verbindung *H-b* bezeichnet er mit *diapason imperfectum.*

Den Klangcharakter der kleinen Septime gibt Szydlovita in der uns bekannten Weise wieder mit *debiliter et viriliter* und bildet das erstere Intervall *ex quatuor tonis et duobus semitoniis*, das letztere *ex quinque tonis et semitonio*, wie Anonymus XI. Magister de Garlandia hält es für nötig, die Siebenstufigkeit beider Intervalle noch besonders hervorzuheben, indem er hinzusetzt: *species coniuncta de septem vocibus*[2]). Simon Tunstede nimmt insofern eine Ausnahmestellung ein, als er die kleine Septime aus fünf *Ganztönen dempto comate* zusammensetzt[3]). Der Sache nach stimmt er jedoch mit den übrigen Theoretikern überein, denn der fünfte Ganzton *dempto comate* entspricht eben den beiden Halbtönen mit dem Unterschiede des didymischen oder syntonischen Kommas (81 : 80).

Est ist ein guter pädagogischer Grundsatz Szydlovitas, hin und wieder in wenigen, klaren Sätzen oder in charakteristischen Beispielen einen ausführlicher behandelten Stoff zusammenzufassen. Dieses Verfahren haben wir schon im dritten Kapitel bei der *sufficiencia cantuum* und im sechsten Kapitel bei dem *examen clavium* beobachten können. In gleicher Weise wird die Moduslehre zu Ende geführt. In einem kurzen Anhange, der *sufficiencia omnium modorum*, stellt der Verfasser sämtliche *modi* noch einmal zusammen. Dem Anhange fügt er dann noch ein kurzes Notenbeispiel mit Text bei, das sämtliche Intervalle veranschaulichen soll. Trotz der Ankündigung: *Omnes modos volentes scire, hoc breve tenete memoria* fehlen jedoch die Intervalle der kleinen Sexte, der grossen Septime und des Tritonus. Ein paralleles Beispiel war in anderen Traktaten nicht aufzufinden.

§ 5.

Die Lehre von der „*Coniuncta.*"

Stellten die bisherigen Kapitel der *Musica* insofern keine besonderen Anforderungen an die Schüler, als sie das Ton-

---

[1]) C. III. 424.
[2]) C. I. 166.
[3]) l. c.

system in seiner einfachen frühmittelalterlichen Gestalt behandelten, so steigern sich die Schwierigkeiten, wo Szydlovita dazu übergeht, auch chromatische Veränderungen zu berücksichtigen. Das tut er im achten Kapitel, in der Lehre von der *coniuncta.*

Es macht gewisse Schwierigkeiten, den Sinn festzustellen, den Szydlovita mit dem Worte *coniuncta* verbindet. Dieses Wort kann nämlich eine doppelte Bedeutung annehmen. Entweder versteht man darunter das gewöhnliche *b molle* und ♮ *quadrum* des mittelalterlichen Tonsystems, oder auch das chromatische Alterierungszeichen im Sinne der *musica ficta* oder *falsa.* In der ersten Bedeutung ist der Terminus *coniuncta* uralt, denn er ist nichts anderes, als die lateinische Übersetzung des antik-griechischen συνεμμένον = *coniunctum* (scilicet tetrachordum oder systema): *a b c d*, im Gegensatz zu διαζευγμένον = *disiunctum tetr.*: ♮ *c d e.* Die *coniuncta tetr.* waren: *f g a bb c d e* und *e f g aa b c d*, die *disiuncta tetr.*: *e f g a*, ♮ *c d e.* Es ist heutzutage nicht leicht zu bestimmen, wer zuerst die Lehre von der *coniuncta* vorgetragen, denn die ältesten Abhandlungen über Musik sind verloren gegangen. Unter den noch erhaltenen lateinischen Musiktraktaten ist die *Institutio musica* des Boetius der erste, in dem der Ausdruck *coniuncta* im Sinne von *synemmena* vorkommt[1]). Das griechische Wort *syn* findet sich schon in den ältesten auf uns gekommenen Musiktraktaten der alten Griechen und ist von den modernen Übersetzern richtig mit *coniuncta*, *coniunctio* (συναφή) wiedergegeben worden, so z. B. von Meibom bei Aristoxenos[2]), bei Bacchius Senior[3]), bei Eukleides[4]), bei Aristeides Quintilian[5]), bei Nikomachus[6]) und bei Gaudentius[7]). In dieser Bedeutung ist die *coniuncta* auch als *b rotundum* und *b quadratum* in das mittelalterliche Tonsystem übergegangen, also zur Bezeichnung des Halbtones und Ganztones zwischen *a - h.* Guido nennt das *b molle* auch *b adiunctum*[8]).

Ausser diesem *sonus mobilis* wurden aber ungefähr seit dem Anfang des XIII. Jahrh. auch andere Töne bald erhöht, bald vertieft. Man nannte diese chromatische Erhöhung und

---

1) Cfr. *editio Friedlein* S. 207, 210, 218.
2) S. 17, 58.
3) S. 9. 10, 18.
4) S. 13, 17.
5) S. 16.
6) S. 14.
7) S. 8.
8) G. II. 8.

Vertiefung *musica ficta* oder *falsa*. Die ältesten Theoretiker, welche dieselbe erwähnen, sind Magister de Garlandia[1]) und Franko von Köln. Franko setzt sie als etwas bereits Bekanntes voraus: *Et quando per rectam musicam consonantias utiles habere non poterit, falsam fingat, sicut placeat*[2]). Sie wird also vielleicht schon im XII. Jahrh. im Gebrauch gewesen sein. Besonders rasch entwickelte sich die *musica ficta* unter dem Einfluss der mehrstimmigen Musik. Im Prinzip beruht sie darauf, dass man mit der Zeit die drei Halbtöne des Hexachordsystems auf *e,a* und *h* auch auf andere Stufen zu verlegen suchte. So konstruierte man denn neue Hexachorde auf *d*, *es*, *a*, *b*, als *ut*, die neun Halbtonstufen oberhalb und unterhalb *d* und *g* ergaben. Um diese Stufen im Liniensystem auszudrücken, setzte man das *b* und ♮ vor die chromatisch zu verändernde Note, so dass *b* immer eine Erniedrigung, ♮ immer eine Erhöhung bedeutete, ♮ immer eine Wiedererhöhung der durch *b* erniedrigten, *b* immer eine Vertiefung der durch ♮ erhöhten Stufe. Man erhielt auf diese Weise die beiden erniedrigten Stufen *es* und *as*, die erhöhten *fis* und *cis*. Den Theoretikern *vor der musica ficta* ist übrigens das *fis* und *es* nicht unbekannt. Schon Hucbald berücksichtigt diese beiden Halbtonstufen in seinen Ausführungen über die drei Arten der *absonia*[3]). Das *fis* wird ferner ausgedrückt durch die Quarttransposition Bernos[4]), das *es* durch seine Quinttransposition. Dem *es* ist auch Cotto gewogen[5]). Oddos Monochordtaballe[6]) weist sogar folgende Zwischentöne auf: *Bb*, *cis*, *es*, *fis*, *b*, Oddo ist jedoch entschieden gegen ihre Aufnahme in das Tonsystem. Manche, wie z. B. Hermesdorff, wollen auch in den *subductiones* des zehnten Kapitels des Guidonischen *Micrologus* ein *fis* und *cis* erblicken. Diese Annahme hat sich jedoch nicht aufrecht erhalten. Höchstwahrscheinlich sind an der betreffenden Stelle: *vel quasdam faciunt subductiones in trito, quae dieses appellantur*[7]), die Klangstufen zwischen *E* F und ♮ *c* gemeint.

Diese Bemerkungen über die chromatischen Veränderungen im mittelalterlichen Tonsystem genügen zum Verständnis des achten Kapitels der *Musica*. Das achte Kapitel, welches den Einfluss des Olendrinus verrät, steht dem-

---

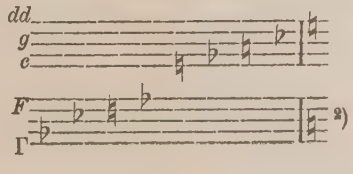
1) C. I. 166.
2) C. I. 156.
3) G. I. 173/4.
4) G. II. 74/5.
5) G. II. 249.
6) G. II. 274.
7) G. II. 10.

gemäss wieder in Beziehung zu Anonymus XI, und zwar sowohl dem Texte nach, als auch teilweise inbezug auf die Notenbeispiele.

Szydlovita definiert die *coniuncta* folgendermassen: *Coniuncta est secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonium et e converso de semitonio in tonum transicio*, nennt zwei die Alterierung anzeigende *signa: b molle* als *fa*, ♮ *quadrum* als *mi* und zählt 8 solcher Alterierungen auf: *vier Erhöhungen* durch ♮ *quadrum* und *vier Erniedrigungen* durch *b molle*, *quatuor superiores et quatuor inferiores*. Die Erniedrigungen durch *b molle* sind nach ihm an folgenden vier Stellen möglich: 1) zwischen *A* und *H graves*, 2) zwischen *D* und *E graves*, 3) zwischen *G grave* und *a acutum*, 4) zwischen *d* und *e acutas*. An fünfter Stelle wird dann noch gegen Schluss des Kapitels die in der Praxis nicht vorkommende Erniedrigung zwischen *g acutum* und *a axcellens* erwähnt.

Eine eigentümliche Inkonsequenz des Verfassers zeigt sich bei der Aufzählung der *superiores coniunctae*. Trotz der angekündigten vier spricht Szydlovita nämlich nur von drei Erhöhungen, und zwar von denen 1) zwischen *F* und *G graves*, 2) zwischen *c* und *d acutas*, 3) zwischen *f* und *g acutas minutas*. Zum mindesten fehlt die Erhöhung zwischen *C* und *D graves*. Ausserdem hätte auch auf diejenige zwischen *c* und *d acutas minutas* als auf die parallel zu der fünften *inferior coniuncta* stehende hingewiesen werden müssen. Merkwürdigerweise enthält der Traktat des Anonymus XI dieselben Ungenauigkeiten. Jedenfalls werden beide Theoretiker diese fehlerhafte Darstellung dem Olendrinus entnommen und wenig kritisch benutzt haben. In welcher Weise die chromatischen Veränderungen mustergültig in das Tonsystem aufzunehmen waren, mag Bartolomeus Ramis de Pareia[1]) veranschaulichen, der folgende *coniunctae* als Erniedrigungen notiert: *in b mi, in e la-mi, in a la-mi-re primo, in e la-mi acuto und in a la-mi-re secundo*, folgende als Erhöhungen: *in c fa-ut, in f fa-ut, in c sol-fa-ut, in f fa-ut acuto und in c sol-fa*.

Nach Szydlovita und Anonymus XI stellen sich die *coniunctae* im Liniensystem folgendermassen dar:



[2])

[1]) Cfr. *Publikationen I. M. G.*, 1901, Beiheft II, S. 29. veröff. v. J. Wolf.
[2]) C. III 427.

Die neben den senkrechten Strich rechts gesetzten Erhöhungen vervollständigen die Tabelle nach Ramis de Pareia. Die Lehre Szydlovitas von der *coniuncta* geht über das Wesen des antiken *b synemmenon* hinaus. Es muss also noch im Besondern das Verhältnis unseres Theoretikers zur *musica falsa* beleuchtet werden.

Sechs Theoretiker sind es, die hier vornemlich ins Gewicht fallen: Magister de Garlandia, Philipp de Vitry, Marchetus de Padua, Anonymus XI, Joannes Tinctoris und Ramis de Pareia. Magister de Garlandia, der in seiner *Introductio musice* kurz die *musica falsa* berührt, gibt folgende Erklärung: *Videndum est de falsa musica, que instrumentis musicalibus multum est necessaria, specialiter in organis. Falsa musica est, quando de tono facimus semitonium et e converso*[1]). Ganz augenscheinlich ist Szydlovitas *transicio de tono in semitonium et e converso* mit dem *facere de tono semitonium et e converso* Garlandias dem Sinne nach gleichbedeutend, um so mehr, als Anonymus XI, der gerade in diesem Kapitel Szydlovita so nahe steht, den Worten nach sogar mit Garlandia übereinstimmt: *coniuncta...., est facere de tono semitonium et e converso de semitonio tonum*[2]). Philipp de Vitry schliesst sich vollständig der Definition Garlandias an:.... *Quod per falsam musicam appellamus, scilicet quando facimus de semitonio tonum vel e converso*[3]). Derselbe Theoretiker geht dann auf die Versetzungszeichen näher ein und erklärt ihre Eigenschaft in derselben Weise, wie Szydlovita und Anonymus XI: *Igitur scire debes secundum dictum, quod duo sunt signa falsae musicae, scilicet b rotundum et ista alia figura* ♮, *et talem proprietatem habent videlicet, quod b rotundum habet facere de semitonio tonum, tamen in descendendo ..... et e converso fit de alia figura ista,* ♮ *scilicet, quod de semitonio ascendente habet facere tonum .....*[4]).

Die *superiores* und *inferiores coniunctae* Szydlovitas sind also im Sinne der *falsa musica* aufzufassen.

Ihre Entwickelung sowie ihren weiteren Ausbau verdankt die *musica falsa* ganz besonders der mehrstimmigen- und der Instrumentalmusik. Diese beiden Faktoren hat Szydlovita jedenfalls im Auge, wenn er sagt: *secundum vocem hominis vel instrumenti.* Nach Magister de Garlandia spielt die *falsa musica* eine specielle Rolle in der Orgelmusik: *Videndum est*

[1]) C. I. 166.
[2]) C. III. 426.
[3]) C. III. 18.
[4]) C. III. 18.

de falsa musica, que instrumentis musicalibus multum est necessaria, specialiter in organis[1]). Die Unentbehrlichkeit der Versetzungszeichen sowohl im Choral, wie im mehrstimmigen Gesange hebt Anonymus XI. hervor: *Item notandum, quod he autem coniuncte ideo sunt hic posite et exemplificate, quia tam cantus organicus quam etiam planus sine eis nequaquam cantari potest*[2]).

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass bei Szydlovita zwei chromatische Versetzungszeichen zur Anwendung kommen, das *b rotundum* und das ♮ *quadrum*. Dieselben Zeichen nennen de Vitry[3]) und Anonymus XI[4]). Anonymus XI erwähnt aber ausser dem *quadrum* noch ♯ und + als Erhöhungszeichen, wobei er bemerkt, dass das erstere gewöhnlich im Mensuralgesange im Gebrauch wäre, das letztere bei den Organisten: *Et sciendum: mensuriste in locis, in quibus committuntur coniuncte, solent ponere tale signum ♯. Sed organiste ipsis notis solent adiungere quamdam virgulam per talem modum +*[5]). Ramis de Pareia macht in der Verwendung des ♮ *quadrum* und des ♯ keinen Unterschied, sieht also beide als gleichberechtigt an: *Quando igitur ex mi fa est faciendum, tali signo perscribunt scilicet b rotundo, sed quando ex fa mi, hoc signo notant scilicet ♮ quadro vel hoc ♯*[6]).

Die Gestalt und Anwendung der Versetzungszeichen der *musica falsa* waren demnach ganz verschiedenartig. Jedoch genügten schon die beiden bei Szydlovita angeführten, das *b rotundum* und das ♮ *quadrum*, obgleich Marchetus de Padua[7]) das ♮ und ♯ durchaus voneinander unterschieden wissen will.

Eigentümlicherweise findet sich weder bei Szydlovita noch bei Anonymus XI die Bezeichnung *musica falsa*, bei den übrigen genannten Theoretikern, mit Ausnahme von dreien, nicht der Ausdruck *coniuncta*. Nur an einer Stelle identifiziert Szydlovita das Wort *coniuncta* und *vicium*, einen Begriff, der den chromatischen Veränderungen der *musica falsa* gleichgesetzt wurde.

Eine zufriedenstellende Klärung des Verhältnisses der spätmittelalterlichen *coniuncta* zur *musica falsa* bringt die *mu-*

---

[1]) C. I. 166.
[2]) C. III. 429.
[3]) C. III. 18.
[4]) C. III. 426.
[5]) C. III. 429.
[6]) l. c. 29.
[7]) C. III. 89.

sica practica des Ramis de Pareia. Nach einer ausführlichen Darstellung des Wesens der *falsa musica* und einer genauen Angabe der Alterierungen, wie wir sie oben kennen gelernt, identifiziert Ramis die beiden Ausdrücke *musica falsa* und *coniuncta*, sucht ihr Wesen aus dem altgriechischen Tonsystem zu entwickeln und gibt schliesslich folgende durchaus im Sinne Szydlovitas verfasste Definition: *Coniuncta est facere de semitonio tonum et de tono semitonium* ....[1]). Ebenso verstehen Tinctoris[2]) und Balthasar Praspergius[3]) den Begriff der *coniuncta.*

Bis zum Jahre *1500* sind J. Tinctoris, Ramis de Pareia und Praspergius die einzigen bis dahin bekannten Theoretiker, welche der *coniuncta* den eben bezeichneten Sinn unterlegen. Das *Diffinitorium* des J. Tinctoris ist um das Jahr *1475* erschienen, die *Musica practica* Ramis de Pareias im Jahre *1482*, das Werk des Praspergius um *1500.*

Angenommen, dass die *Musica* Szydlovitas um die Mitte des *XV.* Jahrh. verfasst ist, vorausgesetzt, dass wir Matthias de Szydłów, oder im ersten Viertel desselben Jahrhunderts, wenn wir Johannes de Szydlow als Autor ansehen, so wären demnach Szydlovita und neben ihm Anonymus XI diejenigen Theoretiker, bei denen die *coniuncta* zum ersten Male gleichbedeutend mit *falsa musica* gesetzt wird, oder vielmehr ist es, streng genommen, Joannes Olendrinus, der als Erster diese beiden Begriffe indentifiziert.

Die Notenbeispiele des achten Kapitels sind in zweierlei Fassung gehalten. In der einen sollen die durch die *coniuncta* veranlassten Erhöhungen oder Erniedrigungen zur Geltung kommen, in der zweiten diese chromatischen Veränderungen durch eine entsprechende Transposition desselben Beispiels umgangen werden. Bei dieser Transposition wäre offenbar die genaue Einhaltung der Ganz- und Halbtonfolge des parallelen nicht transponierten Beispiels als selbstverständlich vorauszusetzen. Szydlovita lässt sich indessen hier manche Oberflächlichkeit zu Schulden kommen. Das zeigt sich zunächst in dem Beispiele *O crux*, wo über der dritten Silbe *o* des Wortes *gloriosa* nur dann die gleiche Tonfolge gewahrt bleibt, wenn die transponierte Notenfigur *a G F* in *a G Fis* verändert wird. Ähnlich verhält es sich mit dem Beispiel *Que*

---

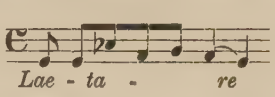
[1]) l. c. S. 29.

[2]) C. IV. 180 und H. Bellermann *Joannis Tinctoris terminorum musicae diffinitorium* in Chrysanders *Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft* I, 75.

[3]) *Clarissima planae atque choralis interpretatio musicae.* Deutsch von Peter Bohn in Hermesdorffs *Caecilia Trier* 1876, Nr. 4 u. f.

est ista. Um eine Übereinstimmung der Tonfolge zu erhalten, ist das *F* über den beiden Worten *que* des ersten Beispiels nach *Fis* zu erhöhen, oder in der transponierten Lage das parallele *h* nach *b* zu erniedrigen. In den Beispielen *Justicie Domini* und *Letare* scheint die *coniuncta* zwischen *G* und *a (as)* über der Silbe *cte* des Wortes *recte,* resp. über *re* in *letare* willkürlich hineingeschrieben zu sein. In der *Vaticana* heisst es einfach:

und



Die Transposition der Beispiele *Ieiunemus* und *Ite in orbem* hätte zur Vermeidung der *coniuncta* vielleicht besser von *D* aus vorgenommen werden können.

§ 6.

Die Transpositions- und Tenorlehre.

Die Lehre von der *coniuncta* hat uns bereits in die Praxis des Choralgesanges eingeführt. Dieser Praxis treten wir mit jedem weiteren Kapitel näher, und zwar zunächst im neunten und zehnten Kapitel durch die Lehre von der *Transposition* und den *tenores.*

Mit dem neunten Kapitel beginnt ein neues Stadium der *Musica* Szydlovitas. Der Einfluss des Olendrinus hört auf, wenigstens wird dieser Theoretiker nicht mehr zitiert. Damit schwinden auch die Beziehungen zu Anonymus XI, nur ganz vereinzelte Anklänge lassen sich feststellen. In den Vordergrund tritt nunmehr ein anderer Gewährsmann, Theogerus, allerdings nicht in dem Masse, wie bisher Olendrinus. Das neunte Kapitel lässt ihn noch unerwähnt.

Die *Transposition,* die Szydlovita in diesem Kapitel behandelt, erscheint in ihrer einfacheren Form, nämlich als Transposition in die obere Quinte. Szydlovita geht davon aus, dass er den *cantus* in einen *directus* und *transpositus* einteilt. Unter *cantus directi* versteht er solche Gesänge, welche in den *clavibus finalibus,* also in *D, E, F, G,* unter *cantus transpositi* diejenigen, welche eine Quinte höher schliessen, also in *a,* ♮ *c, d.* Diese letzteren nennt er im Gegensatz zu den *finales, affinales.* Zugleich gibt er die *finales* der einzelnen Kirchentöne genauer an, also *D, E, F, G* für die *cantus directi, a* ♮, *c, d* für die *transpositi.* Das Kapitel wird abgeschlossen durch zwei Ambitusfiguren, eine für die *cantus directi,* die andere für die *cantus transpositi.* Diese Ambitusfiguren, in denen gleichzeitig die *tenores* enthalten sind, sollen bei der Behandlung des zehnten

und elften Kapitels, wo die Lehre von den *tenores* und dem *ambitus* eingehend vorgetragen wird, näher besprochen werden.

Die Transposition spielte in der Praxis eine nicht unbedeutende Rolle. Zwar blieb es für den Sänger gleichgültig und auch ohne Einfluss auf den Charakter der Kirchentonart, ob eine regelmässig verlaufende Melodie in der nicht transponierten Lage oder in der Transposition gesungen wurde, konnte er sich doch trotz der veränderten Lage an die Originalnotierung halten, wenn nur die richtige Folge der Ganz- und Halbtöne gewahrt blieb. Erschwert wurde die Transposition hingegen, wenn der Sänger zugleich mit der Originallage die Schlüssel veränderte. Derartige Transpositionen existierten natürlich nur für die Sänger, nicht für die Zuhörer. Schon Oddo weist darauf hin, wenn er schreibt: *Non enim, ut stultissimi cantores putant, gravitate vel acumine unum modum ab alio discrepare scimus, nihil enim impedit, quemcumque volueris modum, si acute vel graviter decantaveris, sed tonorum ac semitoniorum, quibus et alie consonantiae fiant, diversa positio diversos ab invicem ac differentes modos constituunt*[1]).

Nach der mittelalterlichen Chorallehre waren zwei Transpositionen möglich, eine Quart- und eine Quint-Transposition. Szydlovita erwähnt nur die letztere und nennt die auf diese Weise in Beziehung zu den *finales* tretenden, eine Quinte höher liegenden Töne, *affinales* d. h. den *finales* verwandte, denn die Ganz- und Halbtonfolge der von den *finales* in die *affinales* verlegten Kirchentöne war, mit einer Ausnahme, die gleiche. Diese *affinales* hatten bei den Theoretikern die verschiedensten Namen. Bei Guido[2]) findet sich dieselbe Bezeichnung, wie bei Szydlovita. Berno[3]) nennt sie *sociales*, Guido von Cherlieu *confinales*, J. de Muris[4]) spricht in seiner *Summa* von den *vicarii* der *finales*, gibt daher den *affinales* den Namen *claves vicarii*, *viceclaves* oder auch *claves affines*.

Der Zeit nach lässt sich die Lehre von der Transposition bis Hucbald hinauf verfolgen. In seiner *Harmonica institutio* macht er darauf aufmerksam, dass es Töne von einer eigenartigen Verwandtschaft gebe, so dass eine Melodie, welche in ihnen zum Abschluss komme, getreu den Moduscharakter wahre. Diese Verwandtschaft bestehe zwischen den um eine Quinte von einander entfernten Tönen *D - a*, *E - h*, *F - c*: *Hac*

---

[1]) G. I. 262.
[2]) G. II. 38.
[3]) G. II. 75.
[4]) G. III. 220.

ergo socialitate continentur lichanos hypaton cum mese, hypate meson cum paramese, parhypate meson cum trite diezeugmenon, quae quinto scilicet loco singulae a se disparantur[1]). Ebenso kennt Hucbald verwandte Töne in der Unterquart- und quint der *finales*, folgende nämlich: *A - D*, *H - E* (selten), *C - F*, *D - G*. Der Ton *G* könne aber auch die Verwandtschaft mit *C* eingehen, somit zu der *socialitas C - G* werden[2]). Berno sieht eine Verwandtschaft der Töne, oder wie er sich ausdrückt der *sociales* und *finales*, in der Oberquint und Oberquart. Demnach kennt er eine Quint- und Quarttransposition: *Notandum vero est, quod quinto semper loco superioribus cum inferioribus finalibus quaedam talis concordia est, ut aliqua mela in eis quasi regulariter inveniantur finire*[3]). Über die Quartverwandtschaft schreibt er: *Fit etiam miro quodam modo, ut finales non solum in quintis, ut diximus, regionibus suos habeant sociales, verum etiam in quartis superioribus locis sibi inveniant compares*[4]).

Bei Guido spielt die Quinttransposition die Hauptrolle. Berno hatte die Quint- und Quarttransposition dazu benutzt, um die nicht im Monochord vorhandenen Halbtonstufen *es - e* und *f - fis* zu erhalten. Im Gegensatz zu Berno wird in der Guidonischen Quinttransposition das *b molle* umgangen. Diesen Zweck spricht Guido ganz klar aus: *Quod si ipsam b mollem vis omnino non habere, neumas, in quibus ipsa est, ita tempera, ut pro F. G. a et ipsa b habeas G. a. ♮. c, aut si talis est neuma, quae post D. E. F. in elevatione vult duos tonos et semitonium, quod ipsa b mollis facit, aut quae post D. E. F. in depositione vult duos tonos, pro D. E. F. assume a. ♮. c, quae eiusdem sunt modi et praedictas elevationes et depositiones regulariter habent*[5]). Die Quinttransposition schlägt er also nur für die *finales D*, *E* und *F* vor. Auch eine Quarttransposition, die er *transformatio* nennt, erwähnt Guido: *In eodem vero cantu maxime b molli utimur, in quo F. f. amplius continuatur gravis vel acuta, ubi et quandam confusionem et transformationem videtur facere, ut G sonet protum, a deuterum, cum ipsa b mollis sonet tritum*[6]). — J. Cotto ist nur mit einer Quinttransposition einverstanden, und zwar im *protus*, *deuterus* und *tritus*: *In cantu autem praedictorum modorum, scilicet proti, deuteri, triti, quotiens opus fuerit, vice finalium affines haud incongrue subrogantur*[7]). Die *Quaestio-*

1) G. I. 119.
2) G. I. 119.
3) G. II. 74.
4) G. II. 75.
5) G. II. 8.
6) G. II. 8.
7) G. II. 249.

nes in musica[1]) stellen nicht nur einen Unterschied zwischen *transformatio* und *transpositio* auf, sondern teilen die *transpositio* selbst in eine *transpositio ex toto* und *ex parte*, *ex voluntate* und *ex necessitate*, kennen schliesslich eine *transpositio voluntate simul et necessitate*[2]). Der Begriff der *transformatio* in den ebengenannten *Quaestiones* schliesst sich demjenigen Guidos an, bezieht sich also auf die Quartverwandtschaft. Die *transpositio* hingegen wird im Bernonischen Sinne verstanden und steht mit der Quintverwandtschaft in Verbindung.

Im späteren Mittelalter wurden allmählich die feineren Scheidungen der *transpositio*, besondern die Begriffe *transpositio* und *transformatio*, durcheinandergeworfen und verwischt. Das zeigt sich z. B. bei Engelbertus[3]), der sie nach rein formellen Gesichtspunkten scheidet und zur Bezeichnung ein und derselben Transposition benutzt. Wohl mit Recht spricht sich daher J. Wolf über den Werdegang der Begriffe *transpositio* und *transformatio* folgendermassen aus: *Ursprünglich mögen sie so unterschieden worden sein, wie es uns der Verfasser der Quaestiones in musica überliefert. Ist doch schon durch das Wort transformatus" ausgedrückt, dass einer der Töne umgewandelt wird. Mehrdeutig war aber nur b, daher konnte sich die transformatio nur auf diesen Ton beziehen. Ein „cantus transformatus" endigte in den finales, nicht aber der »transpositus«. Bei ihm wurde eine Versetzung meist in die confinales vorgenommen. Allmählich verschmolzen beide Bedeutungen und die Ausdrücke wurden promiscue und gleichbedeutend gebraucht*[4]).

Szydlovita erwähnt die *transformatio* gar nicht. *Seine Transpositionslehre* ist, wie aus dem Gesagten hervorgeht, im Guidonischen Sinne zu verstehen, d. h. also, er lehrt die Transposition in die *affinales* der Oberquinte zur Vermeidung des *b molle*. Dabei ist jedoch seine Auffasung der *affinales*, teilweise ganz gegen die Tradition. Wir haben gesehen, dass, Hucbald als *quintverwandt* nur *a*, ♮, *c* und *D*, *E*, *F* bezeichnet, ebenso Guido. Auch Cotto legt auf diese Verwandtschaft dem Tetrardus gegenüber, den er ausschliesst, einen besonderen Nachdruck:... *in quibus autem cantuum perturbatio tolerabiliter evenit, hi tres modi: protus, deuterus, tritus. His autem legalibus transgressionen musici idcirco ignoscunt, quia affines habent voces.... Sed quoniam finalis tetrardi huiusmodi affini-*

---

[1]) Cfr. Steglich l. c.
[2]) *Ebenda* s. 50/5.
[3]) G. II. 365.
[4]) Cfr. *Vierteljahrsschrift f. M.* 1893. *Tractatus cuiusdam monachi de Musica.*

tatem non habet, ideo delicti venia caret[1]). Die *Quaestiones in musica* tragen dieselbe Lehre vor: *Itaque modi isti voluntate transponuntur ad affines voces, et hoc propter vitandum b molle, ut dicit Guido: Si vis eam non habere, pro D. E. F. adsume a. ♮ c, quae eiusdem sunt modi*[2]). Spätere Theoretiker schliessen sich den eben aufgezählten an, so J. de Muris in der *Summa*[3]) und im *Speculum*[4]), Petrus de Cruce[5]) und Gobelinus Person[6]), der genau die Lehre Cottos wiederholt. Besonders verständlich erweist Carthusiensis Monachus[7]) die Unmöglichkeit einer Affinalität des Tertrardus in dem höher gelegenen *d*. Ein von *G* nach *d* transponierter und in *d* schliessender Gesang würde die Singknaben in stetem Zweifel lassen, ob es sich um eine dem ersten und zweiten, oder auch dem siebenten und achten Tone angehörende Melodie handle. — Bezeichnet nun Szydlovita das *d* als *affinalis* des *G*, so war es wenigstens nötig, die Möglichkeit dieser Verwandtschaft durch die Veränderung des *f* in *fis* anzudeuten, um so die Folge der Ganz- und Halbtöne derjenigen des Tetrardus gleichzustellen. Das tut weder er, noch Anonymus XI, der dieselbe Affinalität erwähnt.

Für die Versetzung der Tonarten braucht Szydlovita den Ausdruck *transposicio*. Diese Versetzung hatte aber auch andere Namen, so z. B. hiess sie: *variatio principii, derivatio, deductio, reformatio, transitio*. Der Ausdruck *transformatio* wurde bereits erwähnt.

Die im neunten Kapitel enthaltene Lehre von der Transposition spielt sich im Tetrachord der *superiores* ab. Auch die *tenores*, welche im zehnten Kapitel besprochen werden, gehören mit Ausnahme des zweiten Tones diesem Tetrachorde an.

Um uns zunächst über den Begriff *tenor* klar zu werden, ist an erster Stelle die Bedeutung festzustellen, welche die mittelalterlichen Theoretiker mit diesem Begriffe verbinden. Guido bezeichnet mit *tenor* die *mora unius cuiusque vocis*[8]), die Dauer eines Tones, ganz besonders des letzten: *Tenor vero, id est mora ultime vocis*[9]). Ebenso äussert sich der Kommen-

---

1) G. II. 248/9.
2) Steglich l. c. S. 54.
3) G. III. 220.
4) C. II. 248.
5) C. I. 282.
6) Cfr. *Kirchm. Jahrb.* 1907.
7) C. II. 441—42.
8) G. II. 38.
9) G. II. 14.

tator Guidos, Aribo Scholasticus: *Tenor dicitur mora vocis*[1]). Engelbertus nennt den Umfang und Inhalt der Oktavenreihe *tenor: Tenor in musica accipitur..... uno modo pro perfecto ordine unius integri diapason cum omnibus suis vocibus mediis....*[2]). Im mehrstimmigen Gesange hatte der Tenor die Rolle der Hauptmelodie. Schliesslich führte diesen Namen der Anfangston des sog. *evovae* oder *saeculorum amen*, der Schlussworte der einem jeden Psalmverse hinzugefügten Doxologie *Gloria Patri.* In dieser letzten Bedeutung ist der Tenor nichts anderes, als die Dominante oder der sog. Reperkussionston. So hat man auch den Tenor im zehnten Kapitel Szydlovitas aufzufassen. Daher lautet seine Definition: *Tenor est spacium vel linea, in quo, vel in qua evovae alicuius toni, id est seculorum amen incipitur decantari.* Die *tenores* der einzelnen Kirchentöne werden dann richtig angegeben mit *a* für den ersten, vierten und sechsten Ton; mit *f* für den zweiten; für den dritten, fünften und achten mit *c*; für den siebenten Ton mit *d*[3]) und werden in Verse zusammengestellt, wie sie sich in ähnlicher Form bei Engelbertus[4]), dem Karthäuser[5]), Gobelinus Person[6]) und auch bei Anonymus IX[7]) finden.

In kurzer und klarer Fassung wird die Lehre von den *tenores* der *cantus directi* bei Szydlovita zur Erledigung gebracht. Sie lehnt sich genau an die mittelalterlichen Theoretiker an. Eine wenig verständliche jedoch, fast flüchtige Behandlung des Stoffes lässt sich bei unserem Theoretiker beobachten, wo es sich um die *transponierten tenores* handelt, und zwar besteht ein ganz auffallender Widerspruch zwischen den in der Ambitusfigur angegebenen einerseits, denen im Text und in den Notenbeispielen für das *evovae* andererseits.

Entsprechend den *tenores* der Normallage müssten die eine Quinte höher transponierten folgendermassen lauten: *I. Ton e, II c, III. g, IV. e, V. g, VI. e, VII. aa, VIII. g.* Statt dessen wird für den dritten Ton fälschlich *f* in der Tabelle angegeben, für den fünften, sowohl in der Tabelle, als im Text und in den Beispielen *f* statt *e*, für den siebenten, der den *tenor aa* erhalten muss, in der Tabelle *c*, im Text und

---

[1]) G. II. 227.
[2]) C. II. 366.
[3]) Cfr. dazu Guido G. II. 59.
[4]) G. II. 355.
[5]) C. II. 450.
[6]) *Kirchm. Jahrbuch.* 1907, s. 192.
[7]) C. II. 497.

in den Beispielen *g*, der achte weist in der Tabelle richtig *g* auf, im Text und in den Beispielen hingegen *f*. Auch in der Tabelle der nichttransponierten Töne ist der Tenor des sechsten Tones fehlerhaft, nicht *c* sondern *a* entsprecht der regelrechten Tenorlage.

Die im Text und in den Beispielen einander entsprechenden *tenores* der transponierten acht Tonarten sind demgemäss folgendermassen nach Szydlovita zu notieren: *e, c, g, e, f, e, g, f.* Die *tenores* des V., VII. und VIII. Tones stimmen nicht mit denen überein, die man in der transponierten Lage erwarten müsste. Würde aber der Tenor des V. transponierten Tones *g*, des VII. *aa*, des VIII. *g* lauten, so müsste notwendig das *evovae* dieser Töne in *g, aa, g* beginnen, dann wäre aber die Erhöhung des *f* zu *fis* nicht zu umgehen. Das *evovae* des VIII. Tones z. B. hätte demnach folgendes Aussehen: *g g fis g e d.* Dieser Erhöhung des *f* zu *fis* wollte Szydlovita jedenfalls aus dem Wege gehen. Daher intoniert er das *evovae* des V., VII. und VIII. Tones einen Ganzton tiefer, er bringt also mit anderen Worten für diese Töne die Quarttransposition zur Anwendung, wodurch der V. Ton nach *b*, der VII. nach *c* verlegt wird. Dann aber wäre es konsequent gewesen, auch den Tenor des VI. Tones nach *d* zu versetzen, dem *evovae* mithin folgende Gestalt zu geben: *d d b c d c b.* Der Tenor *e* der Quinttransposition ist für diesen Ton jedoch beibehalten worden, wahrscheinlich wieder deshalb, um das *b molle* zu vermeiden.

Die verschiedenen Arten des *evovae* werden sehr eingehend im XII. Kapitel besprochen. Wir werden noch besonders auf dieselben zurückkommen.

Die wichtige Rolle, welche der Tenor in den einzelnen Kirchentonarten spielte, erleichterte naturgemäss das Erkennen der plagalen und authentischen Modi erheblich, besassen doch die einzelnen *evovae* dieser Modi ihre charakteristischen, unterscheidenden Merkmale. Darauf macht schon Cotto aufmerksam, der zum ersten Male die Tenorlehre ausführlicher bespricht, indem er die *tenores* einen Stützpunkt der Melodie und gewissermassen den Schlüssel zum sicheren Erkennen der Kirchentonarten nennt: *Sicut autem octo sunt toni, ita et octo eorundem sunt tenores. Tenor autem a teneo, sicut nitor a niteo et a splendeo splendor.... Quasi enim claves modulationes tenent et ad cantum cognoscendum nobis additum dant*[1]).

---

[1]) G. II. 243.

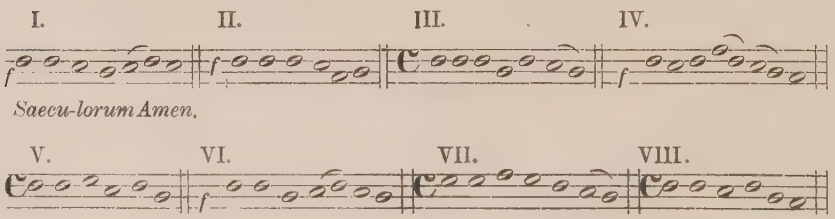
Szydlovita fasst am Schluss des zehnten Kapitels die charakteristischen Merkmale der einzelnen *evovae* in fünf, dem Theogerus entnommenen und an Gobelinus Person[1]) erinnernden Regeln zusammen, denen eine *regula generalis* vorausgeht. Im Grunde genommen wird hier nur in Worten ausgedrückt, was schon das Notenbild der *evovae* allein veranschaulicht. Aus diesem Notenbilde ist nämlich erstens ersichtlich, dass kein Modus, mit Ausnahme des dritten Tones, seinen Tenor unter der *finalis* oder über der Quinte der *finalis* beginnen lässt. Weshalb der dritte Ton seinen *tenor* eine Sexte über der *finalis* wählt, begründet Szydlovita mit dem gewaltsamen und ungestümen Charakter dieses Tones.... *quia cantus huius crudelis est et severus,* oder, wie der Karthäuser schreibt: *Tertius ad furia tonus incitat atque severus.*
Crudelis modus, hinc bella movere sciens[2]).

In der Tat bringen die dem dritten Tone eigentümlichen grossen Intervallschritte die innere Unruhe und eine starke Gemütsbewegung recht charakteristisch zum Ausdruck. Das oft sich wiederholende plötzliche Aufstreben zu der kleinen Sexte *c*, also zum *tenor* der Tonart, erhöht diese Wirkung noch ganz erheblich.

Zu Hucbalds Zeit galt übrigens *h* als Dominante der *E*-Tonart. Erst im X. oder XI. Jahrhundert nahm dessen Stelle das *c* ein.

Eine für die *plagalen tenores* weiterhin bezeichnende Erscheinung ist ihre stets um zwei Tonschritte unter den authentischen wiederkehrende Lage, nur der achte Modus beginnt sein *evovae* einen Ton tiefer.

Die übrigen Regeln Szydlovitas bericksichtigen als Unterscheidungsmerkmale der Tonarten mehr die Schlüsse der *evovae.* Im allgemeinen nämlich leiten die *tenores* der plagalen Tonarten im Gegensatz zu den authentischen das *evovae* in die *finalis* der Tonart hinein. Neben den Beispielen Szydlovitas lässt sich diese Eigenart z. B. auch in dem *Tonale S. Bernardi* beobachten, das folgende *Saeculorum Amen* anführt:



[1]) Cfr. *Kirchm. Jahrb.* 1907. S. 192[2].
[2]) C. II. 488.

Sind schon die *tenores* ein wichtiger Faktor zur Unterscheidung der authentischen und plagalen Tonarten, so erfüllt diesen Zweck in noch höherem Masse der *Ambitus*. Der Lehre von dem Ambitus der Tonarten hatte Szydlovita schon im neunten Kapitel insofern vorausgegriffen, als er dort die beiden Ambitusfiguren brachte und dieselben erklärte. Speziell wird diese Lehre im elften Kapitel behandelt.

§ 7.

Die Lehre von dem „Ambitus" der Tonarten.

Szydlovita fasst den Ambitus, den er auch *dyapason* und *ascensus, descensus* nennt, zunächst in dem Sinne auf, der durch das Wort *dyapason* nahegelegt wird, versteht also darunter diejenige Ausdehnung der Gesänge einer Tonart, welche durch die natürlichen Grenzen einer Oktave gegeben ist. Demgemäss definiert er: *Ambitus est aggregacio linearum cum spaciis, in quibus octo note cantus alicuius toni regulariter perambulant.* Neben diesem *regulariter perambulare* kennt er ein *perambulare ex licencia*. Danach erweitern die authentischen sowohl wie die plagalen Tonarten ihren gewöhnlichen Umfang nach oben und unten hin um einen Ton, so dass also der Ambitus der authentischen Tonarten zur None über und zur Secunde unter die Finalis ausgedehnt wird, derjenige der plagalen zur Sexte über und zur Quinte unter die Finalis reicht. Eine Ausnahme bildet der V. Ton, der des Semitoniums unter der Finalis wegen gewöhnlich das *E* nicht mehr berührt.

Die Lehre vom dem Ambitus verdeutlicht Szydlovita in diesem Kapitel an einer Ambitusfigur, die er jedenfalls nach dem gleichnamigen Musikinstrument, dessen zehn Saiten wohl die zehn wagerechten Linien der Ambitusfigur entsprechen sollen, *psalterium decacordum* nennt. Isidorus Hispalensis macht auf das zehnsaitige Psalterium als auf ein speziell hebräisches Musikinstrument aufmerksam: *Psalterio autem Hebraei decachordo usi sunt propter numerum decalogum legis*[1]), ähnlich Aegidius Zamorensis[2]). Wahrscheinlich, um diese Zehnzahl der Saiten nicht zu überschreiten, führt Szydlovita den Ambitus des transponierten VII. Tones nur bis *dd*. Eine Parallelfigur war in den mittelalterlichen Traktaten nicht aufzufinden. — Ausser dem *psalterium decacordum* wird der Ambitus im XI. Kapitel durch die sog. Ambituskreise veranschaulicht, und zwar sowohl für die nichttransponierten,

---

[1]) G. I. 23.
[2]) G. II. 391.

wie für die transponierten Töne. Während aber in den Figuren des IX. Kapitels der *ambitus ex licencia* zur besonderen Darstellung kommt, handelt es sich in den Ambituskreisen des XI. Kapitels um den *ambitus regularis*, d. h. denjenigen, der weder nach oben noch nach unten die Grenzen einer Oktave überschreitet. Zugleich vergegenwärtigen diese Kreise im Gegensatz zu dem Psalterium das Verhältnis der plagalen und authentischen Tonarten zu einander, zeigen wie dieselben ineinandergreifen, welche Töne ihnen gemeinsam sind, und welche *claves proprie* nur einzelnen Tonarten zukommen. Sie sind der Hauptsache nach den Ambituskreisen des Aribo Scholasticus[1]) und des J. de Muris[2]) nachgebildet. Im Manuskript ist die Eintragung der *claves* in die Kreisabschnitte der ersten Figur sehr ungenau geschehen. Der erste Abschnitt enthält nämlich den *clavis A*, der zweite *H, C, D, E*, der dritte *F, G, a*, der vierte *b*, ♮, *c, d*, der fünfte ist leer, der sechste *b*, ♮, *c*, der letzte *d*. Diese Anordnung rührt wahrscheinlich von einem unerfahrenen Abschreiber oder Zeichner her und ist unverbessert geblieben. Die Aufeinanderfolge der claves musste natürlich dasselbe Bild aufweisen, wie die übrigen Ambituskreise, demgemäss musste also auch verbessert werden.

Der Hauptsache nach steht Szydlovita mit seiner Ambitustheorie auf dem Lehrboden der mittelalterlichen Theoretiker. Wenn er den *ambitus regularis* auch *dyapason* nennt, so stimmt er darin mit Engelbertus[3]) überein, sein *ascenssus et descenssus* erinnert an Cottos *ascensio et descensio*[4]). Berno sagt *ascendere, descendere, intendere, remittere*[5]), ebenso Guido[6]).

Was die Definition Szydlovitas im speciellen anbetrifft, so ist dieselbe zu einseitig und eng gefasst, sie bezieht sich ausschliesslich auf den *ambitus regularis*, während der *ambitus ex licencia* nur im Anschluss daran näher erläutert wird. Den weiteren Begriff des Ambitus schliesst Cotto in seine Definition ein: *Ergo ascensionem tonorum et descensionem vocamus certam ipsorum ascendendi et descendendi legem, id est, quantum a finalibus suis ascendant sive descendant*[7]), oder Gobelinus

---

[1]) G. II. 205.
[2]) C. II. 275/6.
[3]) G. II. 350.
[4]) G. II. 245.
[5]) G. II. 71/2.
[6]) G. II. 13.
[7]) G. II. 245.

Person: *Unde ambitus est distantia sive spatium proprium, quod regula unicuique tono in scala musicali tribuit*[1]).

Die Ambitustheorie erfährt bei den mittelalterlichen Theoretikern die freieste Behandlung. Eine einmütige Darstellung dieses Stoffes kann auch unmöglich erwartet werden, ist doch die Ausdehnung und der Charakter der gregorianischen Gesänge zu vielseitig und mannigfaltig, als dass sie sich in ein festes und unfehlbares System fassen liessen.

Bei den älteren Theoretikern unterscheiden sich die *authentici toni* von den *plagii,* die einen Teil der *authentici* bilden, nur durch den Umfang nach oben hin. So z. B. bestimmt Hucbald sowohl für den authentischen, den *maior tonus*, wie für den plagalen, den *minor tonus,* die gleiche Ausdehnung nach oben und unten im Bereiche einer Quinte. Überschreite ein Ton diese durch die Quinte festgesetzte obere Grenze, so nehme er den Charakter eines authentischen Tones an. Möglich sei diese Überschreitung bis zur None: *A finali suo aequalis potestas est minori tono in superiora atque inferiora, id est, in utroque latere pertingendi usque ad sonos quintos..... Iam vero si ad superiorem partem quintum sonum systemate transierit, maiori tono deputari solet. Maior autem systematis duplum habet spatium in superioribus, id est, usque in nonum sonum*[2]). Guido lässt die authentischen Gesänge bis zur Decime hinauf- und, mit Ausnahme des Tritus, eine Secunde unter die Finalis hinabsteigen. Den plagalen sei eine *intensio* und *remissio* zur Quinte gestattet, ja die *intensio* könne bis zur Septime ausgedehnt werden, für die plagalen Tonarten des Protus, Deuterus, Tritus sogar bis *a*, ♮, *c*[3]). Berno gestattet den authentischen Tönen die None über und die Secunde, hin und wieder auch die Terz, den plagalen die Quint über und die Quart oder auch die Quint unter der Finalis[4]). Wilhelm von Hirschau[5]) tritt bei den *authentici,* mit Ausnahme des Tetrardus, dem der Aufstieg bis zur None erlaubt sei, für die Decime über, die Secunde und Terz unter der Finalis ein, bei den *plagae* für die Sexte und auch die Septime über der Finalis, unter derselben für die Quarte und Quinte. J. Cotto macht in gleicher Weise wie Szydlovita einen Unterschied zwischen *regulariter* und *licenter* und bestimmt den Ambitus der authentischen Tonarten wie folgt:

---

1) *Kirchm. Jahrb.* 1907 s. 189.
2) G. I. 182.
3) G. II. 13.
4) G. II. 72.
5) G. II. 174/5.

Omnes itaque autenti a finali suo ad octavam, quod est diapason, regulariter ascendunt, licenter ad nonam vel decimam..... Excipitur inde autentus tritus, qui simpliciter quintus nominatur: huic nulla infra finalem descensio attributa est, non aliam ob causam, nisi quod semitonii imperfectio competentem fieri descensum non permittit[1]). Den plagalen Tonarten gestattet Cotto zur Quinte über die Finalis, *licenter* auch zur Sexte hinaufzusteigen, unter die Finalis bis zur Quart und Quint hinabzugehen. Seine Ambitusfigur gibt jedoch die *ascensio* der plagalen Tonarten nur bis zur Quinte über der Finalis an. J. de Muris räumt den plagalen Tonarten die Freiheit ein, unter Umständen sogar die Oktave zu berühren: *Cantus autem plagalis rariter potest ascendere per diapente et usque ad clavem sextam, de licentia vero usque ad septimam, tandem usque ad diapason, sed raro*[2]).

Dieses kurz skizzierte Bild der mittelalterlichen Ambituslehre beweist schon hinreichend, wie verschiedenartig die Ansichten der Theoretiker waren. Im allgemeinen jedoch kann wohl als Norm derjenige Ambitus angesehen werden, den J. de Muris im *Speculum* festsetzt[3]), und der aus folgender Figur ersichtlich ist:

Tonus	licencialiter	regulariter	licencialiter
I	C	D - d	e
II	Γ	A - D - a	♭ f a
III	D	E - e	f
IV	A	B - E - ♮	c
V		F - f	g
VI	B	C - F - c	d
VII	F	G - g	a a
VIII	C	D - G - d	e

[1]) G. II. 245.
[2]) G. III. 224.
[3]) C. II. 313/14.

Auch Szydlovita hat in seiner Ambituslehre die goldene Mittelstrasse gewählt. Wenn wir uns sein *psalterium decacordum* in Erinnerung bringen, so finden wir, dass der dort verzeichnete Ambitus vollständig mit demjenigen des J. de Muris übereinstimmt.

Die wenig einheitliche Darstellung der mittelalterlichen Ambitustheorie gibt zu berechtigten Zweifeln Anlass. Insbesondere drängt sich die Frage auf, ob die vielgestaltigen gregorianischen Gesangsweisen eine gleichmässige Behandlung der Ambituslehre zulassen. Dieser Frage ist ganz speziell Dr. Krasuski[1]) nähergetreten, indem er der mittelalterlichen Ambitustheorie überhaupt ziemlich skeptisch gegenübersteht, im speciellen aber den Nachweis hat führen wollen, dass sich die von den mittelalterlichen Theoretikern vorgetragene Ambitustheorie nicht auf die gregorianischen Messgesänge anwenden lasse. Die Schrift Krasuskis bekämpfend, hat Kornmüller[2]) mit Recht die mittelalterliche Ambitustheorie aufrecht zu erhalten gesucht.

Es ist ja auch ganz natürlich, dass dle Ambituslehre der Theoretiker im allgemeinsten Sinne nicht alle gregorianischen Gesangsweisen umfassen kann, geht doch der Ambitus der dem routinierten Solosänger anvertrauten Melodien über denjenigen der gemeinsamen Chorgesänge oft ganz unberechenbar und wesentlich hinaus[3]). Diese Tatsache indessen räumen die Theoretiker, wie bereits gezeigt worden, sowohl den plagalen wie den authentischen Tonarten ohne weiteres ein, indem sie eine Erweiterung des Ambitus nach der Höhe und Tiefe ausdrücklich feststellen. Wenn nun auch zugegeben werden muss, dass die mittelalterliche Ambitustheorie gewisse Melodien nicht besonders specialisiert oder weniger gründlich untersucht, so folgt daraus noch nicht, dass die Theorie selber diesen Melodien gegenüber unhaltbar sei und *a limine* von der Hand zu weisen. Sicher ist, dass eine grosse Anzahl von Choralgesängen der allgemeinen Ambitustheorie sich bequem anpassen lässt. Das hat schon der Verfasser des *Prologus* zum *Dialogus de musica*[4]) sehr wohl verstanden. Der *elevatio et depositio contra regulam* wegen bekämpft er durchaus nicht die *regula* selber, wie er auch nicht daran denkt, die regelwidrigen

---

[1]) *Über den Ambitus der gregorianischen Messgesänge*, Veröffentlichung der gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz), Heft I. 1903.

[2]) Cfr. *Kirchmjahrb. XIX. Jahrgang*, s. 183.

[3]) Cfr. auch P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien* Teil II. Neumenkunde, S. 162, 163 und 291/92.

[4]) G. I. 251.

aber traditionellen *prolixiores cantus* zu beseitigen, um nur die Schulregel zu salvieren. Vielmehr habe er, bemerkt der Verfasser, zur Orientierung für die an der Regel unerbittlich Festhaltenden, denen diese Gesänge vielleicht zum Steine des Anstosses werden könnten, neben der regelwidrigen die regelrechte Fassung, wo es nötig gewesen, notiert: *Sane per singulos notavimus, ne veritatem regulae quaerentes dubios redderemus.*

Wenn etwas an den mittelalterlichen Theoretikern zu tadeln wäre, so ist es nicht der Umstand, dass sie eine Ambitustheorie aufgestellt, denn die Theorie folgt der Praxis, und jede Praxis lässt sich in ein theoretisches System bringen, sondern der, dass sie diese Theorie zu einseitig und vielleicht auch oberflächlich vorgetragen. Berno z. B. gestattet, wie wir gesehen, den authentischen Tonarten die Erhebung über die Tonica nur bis zur None, sagt aber nichts davon, dass eine grosse Zahl von Gesangsweisen über diesen Ambitus hinausginge. Auch J. de Muris formuliert seine einfachen Ambitusregeln im *Speculum* folgendermassen: *Prima regula haec est: toni impares a suo fine regulariter intendi possunt ad octavam vocem secundum speciem dyapason, cui initiuntur, et de licentia ad nonam et sub suo fine ad proximam remitti possunt vocem .... Secunda regula talis est: toni pares, qui plagales dicuntur, possunt intendi a suo fine ad quintam per dyapente*[1]). Den Umfang der plagalen Tonarten dehnt er dann noch, wie wir oben gesehen, zur Sexte aus. Ebenso zieht Szydlovita dem Ambitus ziemlich enge Grenzen. Andere Theoretiker erwähnen ausschliesslich den regelrechten Ambitus, und gehen über die Möglichkeit eines Überschreitens dieses Umfanges ganz kurz hinweg. Bei Gobelinus Person z. B. heisst es nur: *Et iste ambitus omnibus est aequalis in numero vocum, quod quilibet tonus ambitu octo vocum concluditur regulariter*[2]). Einige Zeilen weiter wird dann mit nur wenigen Worten angedeutet: *..... tamen posteriores, considerantes, quod toni aliquando per licentiam excedunt limites suos et cantus quandoque transponitur, addiderunt illas quatuor, vel secundum aliquos tres supremas, quas excellentes, ut supra dictum est, nominabant*[3]).

Zu welchen Konsequenzen eine übertrieben einseitige Auffasung der Ambitustheorie führen konnte, zeigt am besten das Beispiel Guidos von Cherlieu. Den herrlichsten

---

[1]) C. II. 313.
[2]) *Kirchm. Jahrb.* 1907 s. 189.
[3]) Ebenda.

musikalischen Gebilden des Chorals versetzte er durch seinen engherzigen Dekachordambitus den Todesstoss[1]).

Dieses radikale Vorgehen Guidos von Cherlieu lässt sich keinem der mittelalterlichen Theoretiker nachsagen, trotz ihrer oft so rigoristisch dozierten Ambitustheorie. Jedenfalls verstanden sie also sehr wohl neben den mit ihrer Lehre übereinstimmenden Melodien auch die komplizierteren Gesänge des gregorianischen Chorals zu würdigen. Ein evidentes Beispiel hierfür bietet der Verfasser des genannten *Prologus*.

Die Ambitustheorie Szydlovitas ist ganz im Geiste der Theoretiker gehalten. Direkte Anlehnungen lassen sich nicht nachweisen. Der nächstliegende Verwandtschaftsgrad wäre wohl in der Lehre Cottos und im *Speculum* des J. de Muris zu suchen. Die im elften Kapitel einem jeden Ambituskreise beigegebenen und dem Theogerus entstammenden poetischen Paraphrasen finden sich allerdings wörtlich im Traktate des Gobelinus Person[2]). Auch diesem Theoretiker wird also wahrscheinlich Theogerus bekannt gewesen sein.

Von dem Ambitus der Tonarten geht Szydlovita zu der Lehre von den Tonarten selber über. Ihr sind die drei letzten Kapitel der *Musica* gewidmet. Im dreizehnten Kapitel werden dann noch ganz speziell die Differenzen besprochen.

§ 8.

Die Lehre von den Kirchentonarten und den Differenzen.

Schon im siebenten Kapitel hatte Szydlovita die Scheidung zwischen dem *tonus proprie* und *impropie captus* getroffen. Dort war der *tonus proprie captus* zur Erledigung gekommen. Das dreizehnte Kapitel beschäftigt sich mit dem *tonus improprie captus*, mit den Kirchentonarten, zu deren Bezeichnung konsequent dieser Ausdruck *tonus* zur Anwendung kommt. In der mittelalterlichen Choraltheorie treten daneben jedoch auch andere Benennungen auf.

Den älteren Theoretikern seit Alkuin, der zum ersten Male die acht Kirchentonarten erwähnt, ist nur die Bezeichnung *tonus* geläufig, während Remigius ausschliesslich von den *tropi* spricht, Notker hingegen von den *modi*. Die späteren Theoretiker wenden *tropus, modus* und *tonus* nebeneinander an, wollen die letzte Bezeichnung jedoch nicht immer gelten lassen. So heisst es z. B. in Hucbalds *Musica enchiriadis: Tropi autem vel modi sunt, quos abusive tonus dicunt*[3]), und in

[1]) P. Wagner l. c. *die Reform der Zisterzienser*, S. 286, s.

[2]) *Kirchm.-Jahrb.* 1907, S. 189.

[3]) G. I. 180.

Guidos *Micrologus: Hi sunt quatuor modi vel tropi, quos abusive tonus nominant*[1]). Bei Oddo findet sich sowohl *tropus* wie *modus*, bei Hermann und einigen seiner Anhänger *tropus*, während Berno nur *modus* anzuerkennen scheint. Cotto tritt für die Wiederaufnahme des Wortes *tonus* ein: *Qua in re animadverti potest, quod modi non omnino abusive toni vocantur*[2]) und räumt dem *tonus* eine Gleichberechtigung neben *tropus* und *modus ein.*

Die Zeit nach Cotto nimmt zunächst die von diesem Theoretiker sanktionierten Bezeichnungen an, allmählich jedoch erlangt der Ausdruck *tonus* eine dominierende Stellung, trotzdem sich energische Stimmen gegen seinen Gebrauch erheben. So z. B. schreibt Quidam Aristoteles: *Quos (modos) quidam minus periti musici secundum usum modernum tonos asserunt appellandos, quos contradicimus audenti ratione, quod non debent vocari toni, immo potius modi, videlicet propter nomen reale ab antiquis impositum, quoniam modus dicitur discretio modulationis a moderando, eo quod omnis cantus..... per modos regulariter discernitur ac moderatur, et propter etiam secunde speciei differentiam, que tonus appellatur, eo quod perfecte tonat....*[3]). Auch J. de Muris[4]) ist dem Worte *tonus* nicht besonders geneigt, für mehr passend hält er die Ausdrücke *tropus* und *modus.*

Einer besonderen Behandlung der Tonarten tritt Szydlovita im zwölften Kapitel näher, indem er zunächst die verschiedenen Bezeichnungsweisen für die Kirchentöne in drei Kategorien teilt: *secundum latinos, secundum grecos, secundum gentiles.* Unter der ersten Kategorie führt er folgende Namen für die authentischen Tonarten an: *Autentus, principalis, magister, dominus, pater, maior frater,* für die plagalen: *plagalis, subiugalis, discipulus, servus, filius, minor frater.* Dabei passt allerdings *autentus* und *plagalis* nicht sehr zu dem *secundum latinos.*

In dieser Anordnung finden wir fast sämtliche bei den Theoretikern üblichen Benennungen der Kirchentöne. Für die authentischen Tonarten wären vielleicht noch die Ausdrücke *dux* und *auctor* nach Flaccus Alkuin[5]) hinzuzufügen, für die plagalen *laterales* nach Hucbald[6]) und Berno[7]). Schliess

---

[1]) G. II. 10.
[2]) G. II. 242.
[3]) C. I. 260.
[4]) C. II. 241.
[5]) G. I. 2.
[6]) G. I. 181.
[7]) G. II. 69.

lich sei noch auf den schönen Vergleich bei J. de Muris verwiesen: *Autenti cum suis plagalibus conferuntur ad invicem quasi sponsi et sponse choreas dicentes*[1]).

In der zweiten Kategorie, *secundum grecam denominacionem*, bezeichnet Szydlovita die authentischen Tonarten mit *prothus, deuterus, tritus tetrardus*, den plagalen wird der Zusatz *plagalis prothi* etc. gegeben. Für *plagalis prothi* trifft sich in den Musiktraktaten häufiger die Benennung *protus plagalis* oder *plaga proti* und *plagis proti*. In der dritten Kategorie, *secundum gentiles*, kommen endlich die bekannten Namen *dorius, frigius, lidius, mixolidius resp. ipodorius* etc. zu ihrem Rechte. Merkwürdigerweise sieht Szydlovita in diesen Namen nicht einen griechischen Ursprung, sondern einen barbarischen, *secundum gentiles*. Dass er damit die Absicht verband, auf die orientalischen Elemente hinzudeuten, die ohne Zweifel nicht unwesentliche Bestandteile der gregorianischen Gesangsweisen bilden, ist wohl kaum anzunehmen[2]).

Die mittelalterlichen Musiktheoretiker behandeln das Problem der Entwicklung und der Wiege des gregorianischen Form überhaupt nicht, erklären diese Frage höchstens bildlich oder symbolisch[3]). Nur einigen von ihnen steigen dunkle Ahnungen auf. Aurelianus Reomensis z. B. tritt in seiner *Musica disciplina* gegen die Neuerungsgedanken Karls des Grossen, die Zahl der bestehenden acht Tonarten zu vermehren, entschieden auf. Schon zur Zeit der Kirchenväter, so begründet er seine Ansicht, und zwar nicht nur der römischen, sondern auch der griechischen habe man Antiphonen, Responsorien, Offertorien, Communionen in den altehrwürdigen acht Kirchentonarten gesungen. Möglich, dass ihm die griechische *Oktoechos* vorgeschwebt: *Quamobrem non necesse est priorum monimenta linquere patrum et illius incurrere sermonem: ne transgrediaris terminos antiquos, quos posuerunt patres tui, maxime cum usque ad hoc tempus, quo hi reperti sunt, omnis*

---

[1]) C. II. 275.

[2]) Déchevrans *(Études de science musicale) vertritt sogar die Ansicht, dass der Ursprung des gregorianischen Chorals in der arabischen Musik zu suchen sei, die die ursprünglichen Elemente der orientalischen Oktoechos enthalte. Das arabische Tonartensystem wäre sicherlich den Syriern, Ägyptern, den Juden und den ersten Christen bekannt gewesen. Von Jerusalem aus sei es dann durch die christliche Kirche nach dem Abendlande übertragen worden. Mit dieser Ansicht scheint* Déchevrans *bis jetzt ziemlich vereinzelt dazustehen.* Cfr. auch *Kirchm. Jahr.* 1911. S. 55 s. Mitteilung v. L. Bonvin und Gietmann l. c. S. 119 s.

[3]) Cfr. Abert l. c. 186 s.

ordo tam Romanae, quam Graecae ecclesiae in antiphonis, responsoriis, offerendis, communionibus per hos priores deccurerit tonos[1]).

Szydlovita geht auf den Ursprung der Tonarten weder wissenschaftlich, noch bildlich oder symbolisch ein, dafür ist seine Aufzählung der gebräuchlichen Bezeichnungsweisen für die Kirchentöne selten ausführlich und erschöpfend. Die in der zweiten und dritten Kategorie angeführten Benennungen finden wir, bei einigen älteren Theoretikern besonders, nicht immer in einer gleichen Nebeneinanderstellung. Notker z. B. spricht in seinem Traktat *De octo tonis*[2]) weder von *authentus protus etc.*, noch von *dorius etc.*, sondern nur von den *toni*. Der demselben Verfasser zugeschriebene Traktat *De octo modis* kennt hingegen die Bezeichnungsweisen *dorius* etc. sehr wohl, jedoch in einer abweichenden Lage der *modi*[3]). Mit Recht bemerkt daher Steglich[4]), dass dieser Unterschied in der Anschauungsweise des Verfassers die Schlussfolgerung erlaube, dass entweder für jeden Traktat ein besonderer Verfasser anzunehmen sei, oder dass die beiden Traktate verschiedenen Zwecken gedient hätten: die *octo toni* dem kirchlichen Gesange, die *octo modi*, mit Rücksicht auf die im Mittelpunkt stehende und den *octo toni* dadurch fremde dorische Durtonleiter *C - c*, der Instrumental- oder überhaupt der weltlichen Musik. Von den übrigen Theoretikern erwähnen ein Alkuin[5]), Regino von Prüm[6]), Berno[7]) den dorius, phrygius etc. garnicht, bei anderen, wie bei Hucbald[8]), Guido[9]), Hermannus Contractus[10]), Cotto[11]) finden sich sowohl die Benennungen *authentus protus* etc. als auch *dorius, phrygius* etc. Demselben Beispiele folgen im allgemeinen die späteren Theoretiker.

Nach dieser Aufzählung und Benennung der Tonarten geht Szydlovita im dreizehnten Kapitel zur Definition des *tonus* über. Seine Definition ist gründlich und klar, denn sie hebt die drei das Wesen einer Tonart kennzeichnenden Hauptmomente hervor: den Anfang, die Mitte und den Schluss der-

---

[1]) G. I. 42.
[2]) G. I. 96.
[3]) G. I. 99.
[4]) l. c. S. 129.
[5]) G. I. 26.
[6]) G. I. 230 s.
[7]) G. II. 61 s.
[8]) G. I. 103 s.
[9]) G. II. 2 s.
[10]) G. II. 124 s.
[11]) G. II. 230. s. cfr. dazu Gietmann l. c. S. 119 s.

selben. Demnach definiert er: *Tonus est discrecio principii, medii et finis cuiuslibet cantus regularis directi vel transpositi.* Das *principium cantus* spiele, so führt er weiter aus, eine hervorragende Rolle bei der Unterscheidung des *tonus principalis* und *differencialis*, ob also eine Gesangsweise in den *finales* oder ausserhalb derselben ihren Anfang nehme. Das *medium*, der Melodieumfang zwischen der ersten und letzten Note, sei ein besonderes Erkennungsmerkmal einer plagalen oder authentischen, der Schluss endlich dasjenige einer transponierten oder nicht transponierten Tonart.

Die Definition Szydlovitas erinnert teilweise an diejenige Oddos, der einen besonderen Nachdruck auf den Schluss des Gesanges legt: *Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat. Nam nisi scieris finem, non poteris cognoscere, ubi incipi, vel quantum elevari vel deponi debeat cantus*[1]). Dieser Definition schliesst sich eine ganze Reihe späterer Theoretiker an, so Quidam Aristoteles[2]), Anonymus IX[3]) Petrus de Cruce[4]), Gobelinus Person[5]) und auch Adamus de Fulda, der neben dem Schlusse das *principium* berücksichtigt: *Tonus est discretio vel cognitio principii et finis....*[6]). Szydlovitas Lehre am nächsten steht der Karthäuser, nur zeigt er sich in mancher Richtung gründlicher, wie jener, indem er die Definition Oddos einer eingehenden, kritischen Betrachtung unterzieht und die Mängel derselben blosslegt: *Tonus est regula, que de omni cantu in fine diiudicat ... Credo tamen, quod ista diffinitio toni non sit sufficiens, eo quod non tangit omnia, que necessario considerari debent circa discretionem seu distinctionem tonorum ad invicem, que tria sunt scilicet: gradus initialis, gradus ambitus, id est gradus ascensus et descensus ipsius cantus et gradus finalis.... Quapropter tonus potius sic describi debet: Tonus est regula, que de omni cantu secundum principium, medium et finem diiudicat*[7]).

Auch die Einteilungsweise des *tonus* in *tonus principalis* und *differencialis* entspricht derjenigen Szydlovitas: *Et hic specialiter nota, quod quilibet tonorum inter alios gradus initiales superius enumeratos, etiam illum habet initialem, qui eius principalis finalis est, et ille in ordine ad alios dicitur principalis gra-*

---

1) C. I. 257.
2) C. I. 261.
3) C. II. 492.
4) C. I. 282.
5) l. c. 186.
6) G. III. 354.
7) C. II. 435.

dus initialis. Ceteri vero dicuntur differentiales[1]). Zu erwähnen wäre noch Aribo Scholasticus, der seine *chordae principales* im Sinne des *tonus principalis* Szydlovitas versteht, aber deren Begriff etwas weiter fasst, indem er z. B. als *chordae principales* des *authentus protus* die *primam finalium*, die *primam superiorum* und die *primam excellentium* aufzählt und ihnen im Gegensatz zu Szydlovita eine Hauptrolle bei dem Melodieabschluss zuweist: *Principalis est merito, cum omnis cantilenae finis et requies sit in eius hispicio*[2]).

Die grösste Schwierigkeit bestand für einen Choralisten wohl darin, die einzelnen Tonarten voneinander zu unterscheiden und die authentischen und plagalen als solche zu erkennen. Die Theoretiker geben daher zur besseren Orientierung eine Reihe von Regeln an. Der Verfasser des Traktats *Quomodo de arithmetica procedit musica* widmet diesem Stoffe sogar ein besonderes Kapitel mit der bezeichnenden Überschrift: *De agnitione quatuor modorum*[3]). Szydlovita folgt dem Beispiele der Theoretiker, indem er zunächst als allgemeines charakteristisches Merkmal der plagalen und authentischen Tonarten die Neigung der authentischen zur *ascenssio*, der plagalen zur *descenssio* geltend macht, wobei er sich auf den Vers des Theogerus beruft: *Vult descendere par, ascendere vult tonus impar.* Anonymus XI, der einen ähnlichen Vers anführt, stützt sich auf den Venerabilis Johannes Hollandrinus als Gewährsmann: *Vult descendere par, sed impar scandere tonus*[4]). Denselben Gedanken drücken andere Theoretiker, wie etwa der Karthäuser, in Prosa aus: *Autentus communiter plus ascendit quam plagalis, et plagalis communiter plus descendit quam autentus*[5]).

Die allgemeine Regel erweitert Szydlovita durch vier Spezialregeln:

1) Berührt eine Melodie öfters die Quinte über der Finalis und steigt sie nicht unter die Finalis, so gehört sie *sub dubio* den authentischen Tonarten an.
2) Steigt eine Melodie wiederholt zur Quarte unter die Finalis und berührt sie einmal oder selten die Quinte über der Finalis, so ist sie plagal.
3) Berührt eine Melodie die Quinte über der Finalis überhaupt nicht, so ist sie plagal *sub imperio.*
4) Steigt eine Melodie ebenso oft zur Quinte über die Finalis, wie unter dieselbe, so ist sie entschieden plagal.

---

1) C. II. 437/8.
2) G. II. 203.
3) G. II. 59.
4) C. II. 430.
5) C. II. 438.

Gewisse Anhaltspunkte für die Unterscheidung einer plagalen und authentischen Tonart sind uns schon in den Ambitus- und Tenorregeln geboten worden. Durch die ebenangeführten vier Regeln wird das Erkennen einer Tonart noch bedeutend erleichtert. Unfehlbar sind allerdings diese Regeln nicht, haben wir uns doch bei der Lehre von dem Ambitus überzeugen können, wie schwierig es ist, ja oft unmöglich, die Theorie mit der Praxis in Einklang zu bringen. Daher das oft schwankende Urteil der Theoretiker in der Lehre von der *agnitio tonorum*. Ein Belag dafür ist auch Szydlovita, wenn er die den Charakter der ersten Regel tragenden Melodien *sub dubio* zu den authentischen Tonarten zählt.

Unter den Theoretikern ist es wohl besonders Gobelinus Person, der in eine Parallele zu Szydlovita gebracht werden könnte. Die ersten beiden seiner sieben Regeln gehören der allgemeinen Kategorie der Ambitusregeln an. Von den übrigen fällt die vierte mit der ersten Szydlovitas zusammen, die fünfte mit der zweiten, die sechste mit der dritten, die siebente mit der vierten. Während aber Szydlovita eine Melodie, welche zur Quinte über die Finalis steigt und nicht unter dieselbe hinabgeht *sub dubio* zu einer authentischen Tonart zählt, ist sie bei Person *infallibiliter* authentisch: *Quarta regula: Omnis cantus tangens quintam, non descendens sub finali, infallibiliter est authenti, non plagalis*[1]). Die dritte Regel Persons gibt den entgegengesetzten Gedanken der zweiten Regel Szydlovitas wieder. Bei Person nämlich berührt die Melodie dreimal und öfters die Quinte über der Finalis und nur einmal die Quarte unter derselben, bei Szydlovita ist das Umgekehrte der Fall.

Von dem authentischen Charakter einer solchen Melodie ist jedoch Person nicht ganz fest überzeugt, sagt daher vorsichtshalber: *potius authento quam plagali deputabitur*[2]). Neben Gobelinus Person wären wohl bei Henricus de Zelandia[3]) und dem Karthäuser[4]) die meisten verwandtschaftlichen Beziehungen zu Szydlovita aufzuweisen. Ganz besonders ausführlich ist der Karthäuser.

Die Erkennungsmerkmale einer Tonart sind indessen damit noch nicht erschöpft. Szydlovita, wie eine grosse Zahl der übrigen Theoretiker, legen einen grossen Wert auch auf die Anfangstöne der Melodien, auf die *initia tonorum*.

---

[1]) l. c. S. 191.
[2]) l. c. S. 191.
[3]) C. III. 115.
[4]) C. II. 438.

Wieder werden wir uns überzeugen können, wie sich die Ansichten der Theoretiker hierin durchaus nicht immer decken. Eine Zusammenstellung der *initia tonorum* wird das Verhältnis der Theoretiker zu einander am besten vergegenwärtigen, und zwar soll von den älteren Theoretikern Oddo, von den späteren, bedeutenderen, J. de Garlandia, Marchetus de Padua und J. de Muris *(Speculum musicae)* angeführt werden, schliesslich einige von jenen, bei denen sich ein näherer Verwandtschaftsgrad mit Szydlovita feststellen liess, also der Karthäuser, Anonymus XI und Gobelinus Person:

	I. Ton.	*II. Ton.*
1) Oddo[1])	*C. D. F. G. a. raro E.*	*A. C. D. F. raro E. G.*
2) J. de Garlandia[2])	*C. D. F. G. a.*	*A. C. D. F.*
3) Marchetus de Padua[3])	*C. D. F. G. a.*	*A. C. D. E. F. Γ*
4) J. de Muris[4])	*C. D. E. F. G. a.*	*Γ. A. C. D. F. raro E.*
5) Carthusiensis monachus[5])	*C. D. F. a. raro E. G.*	*A. C. D. F. aliquando Γ E ♮ mi*
6) Anonymus XI[6])	*C. D. F. G. a.*	*Γ. A. F. D.*
7) Gobelinus Person[7])	*C. D. F. G. a.*	*A. C. D. F.*
8) Szydlovita	*C. D. F. G. a.*	*Γ. A. C. D. E. F.*

	III. Ton.	*IV. Ton.*
1)	*E. F. G. a. c. und C. D.*	*C. D. E. F. G. a.*
2)	*E. F. G. c.*	*C. D. E. F. G. a.*
3)	*E. F. G. c.*	*C. D. E. F G. a.*
4)	*E. G. a. c.*	*C. D. E. F. G. a.*
5)	*E. G. c. aliquando F.*	*C. D. E. F. G. a.*
6)	*E. F. G. c.*	*C. D. E F. G. a.*
7)	*E. G. c.*	*C. D. E. F. G. a.*
8)	*E. F. G. c.*	*C. D. E. F. G. a.*

	V. Ton.	*VI. Ton.*
1)	*F. a. c. und G.*	*F. a. E. D. C.*
2)	*F. G. a. c.*	*F. D. C. a.*
3)	*F. G. a. c. improprium D.*	*C. D. F. etiam G. et. a. et. b.*
4)	*c. a. G. F. raro G.*	*C. D. E. F. a. raro C. et a.*
5)	*F. a. c.*	*C. D. F. G. raro G.*
6)	*F. a. c.*	*C. D. F. G.*
7)	*F. a. c.*	*C. F.*
8)	*F. a. raro G. c.*	*C. F. quandoque c. a. D.*

---

1) G. I. 259.
2) C. I. 170.
3) G. III. 106.
4) C. II. 325.
5) C. II. 437.
6) C. III. 431.
7) l. c. S. 193.

	VII. Ton.	*VIII. Ton.*
1)	*G. ♮. c. d. raro F. a.*	*C. D. F. G. a. c.*
2)	*G. c. b. a. d. vix F.*	*C. D. G. a. c.*
3)	*F. G. a. ♮. c. d.*	*D. F. G. C. a. c.*
4)	*d. c. ♮. a. G.*	*c. a. G. F. C. D.*
5)	*G. c. d. aliquando a. ♮.*	*C. D. E. F. G. a. c.*
6)	*G. a. ♮. c. d.*	*C. D. E. F. G. a. c.*
7)	*G. a. ♮. c. d.*	*C. D. E. F. G. a. c.*
8)	*G. a. ♮. c. d.*	*C. D. E. F. G. a. c.*

Eine vollkommene Übereinstimmung der Theoretiker lässt sich demnach nur bei dem IV. Tone beobachten, an nächster Stelle bei dem I. Ton, dann bei dem VIII., VII., II., III. und dem V. Die meisten Schwankungen weist der VI. Ton auf. Die *initia* Szydlovitas entsprechen im allgemeinen denen der übrigen Theoretiker. Nur sein *c acutum* im VI. Ton lässt einige Zweifel aufsteigen, findet sich auch nur bei ihm allein und ist gegen die hergebrachten Regeln, wonach der Beginn der plagalen Melodien über die Oberquart der Finalis nicht hinausgeht. *C acutum* jedoch ist im VI. Ton die Quint, kann also für ein *initium* dieses Tones nicht inbetracht kommen.

Die *initia tonorum* hat Szydlovita, um deren Einprägung seinen Schülern zu erleichtern, in Versen zusammengestellt. Sie erinnern an diejenigen bei J. de Muris (l. c), Carthusiensis monachus (l. c.) und Anonymus XI. (l. c.)

Die charakteristischen Merkmale einer Kirchentonart waren nicht selten schwer erkennbar, wurden sogar vollständig verwischt, besonders dann, wenn der Verlauf der Melodien der Ambituslehre widersprach, oft bis zu dem Grade, dass die plagalen und authentischen Tonarten miteinander verschmolzen. Die Theoretiker unterschieden demnach im allgemeinen einen *tonus imperfectus*, wenn die Gesänge nicht den ganzen Ambitus ihrer Tonart durchschritten, einen *tonus plusquamperfectus* oder *superabundans*, wenn der natürliche Umfang um einen Ton nach oben und unten hinausging. Handelte es sich um mehr als einen Ton, in der Weise, dass sich die plagale Tonart mit der authentischen gewissermassen vermischte, so lag ein *tonus mixtus* vor, ein *tonus commixtus* dann, wenn in eine fremde Tonart moduliert wurde, also etwa von dem I. zum IV. Tone. *Irregularis* hiess ein nicht in der regelrechten Finalis schliessender *tonus*, ihm gegenüber hielt der *tonus regularis* stets die Finalis ein.

Von allen eben aufgezählten unregelmässigen Gesangsweisen berücksichtigt Szydlovita im XIV. und letzten Kapitel nur die *mixtio*. Er definiert dieselbe: *Mixtio est ascenssus vel*

descenssus note vel notarum supra ambitum alicuius toni. Diese Definition ist unklar, indem sie dem *ascenssus* und *descenssus* einen zu grossen, nicht näher spezialisierten Spielraum freigibt. Trotzdem wäre sie annehmbar, wenn ihre nähere Erklärung unterblieben wäre. Szydlovita nämlich gestattet einem *tonus mixtus* das Überschreiten des regelmässigen Ambitus nur um einen Ton nach oben und unten. Damit tritt er entschieden in Widerspruch zu den übrigen Theoretikern. Allerdings sind auch sie über den Begriff *mixtio* nicht ganz einig. Der Karthäuser macht sogar geltend, dass die *moderni* einer *mixtio tonorum* grundsätzlich feindlich gegenüber ständen: *.....tamen moderni tenentes distinctionem octo tonorum, hoc pro fundamento videntur habere, quod omnis cantus regularis ab autenticis ordinatus, semper unius octo tonorum erit censendus nullus talis mixti toni erit dicendus*[1]). Er selbst ist mehr für die Teilung in einen *cantus regularis* und *irregularis*, wobei er eine sehr verständliche Definition beider Arten dieses *cantus* anführt: *.....cantus regularis est ille, qui metas sibi prescriptas de principio, medio et fine non excedit.....cantus.....irregularis, qui metas sibi prescriptas vel de principio, vel de medio, vel de fine excedit*, und ausserdem für den *cantus irregularis* die feine Scheidung trifft: *peccans in materia, peccans in forma et peccans in utroque*[2]).

Bereits bei der Formulierung der Regeln für die *agnicio tonorum* wurde festgestellt, dass Szydlovita eine ebenso oft die Quinte über wie unter der Finalis berührende Melodie *sub imperio* der plagalen Tonart zuweist. Demgegenüber berichtet der Karthäuser, dass nach gewissen Theoretikern eine solche Melodie den *mixti toni* angehöre, er selbst nenne sie richtiger eine *plagale*: *....quod cantus totiens ascendens ad quintum gradum supra suum finalem, quotiens descendit sub suo finali, dicitur esse mixti toni, ut aliqui dicunt, sed melius dicitur plagalis.....*[3]). Den *mixti toni*, bemerkt derselbe Karthäuser an einer anderen Stelle, wiesen viele Theoretiker auch diejenigen Melodien zu, die sich zwischen der Quinte über der Finalis und der Finalis selber bewegten, ohne dieselbe nach unten hin zu überschreiten, denen also die den authentischen und plagalen Tonarten gemeinsamen Töne, die *gradus communes* oder *medii*, genügten[4]). Marchetus de Padua nennt

---

[1]) C. II. 443.
[2]) ebenda 444.
[3]) ebenda.
[4]) C. II. 442.

diejenigen authentischen Melodien *toni mixti*, die mehr als einen Ton unter die Finalis fallen, und diejenigen plagalen, die über die Sexte der Finalis steigen[1]).

Henricus de Zelandia lässt die gemischten Gesänge bis zur Quarte oder Quinte über die Oktave und zur Quarte oder Quinte unter die Finalis hinausgehen: *Notandum, quod omnis cantus, qui ascendit usque ad quartam vel quintam vocem supra suam octavam et sub suo finali descendit ad quartam vel quintam vocem, non dicitur autenticus nec plagalis, sed mixtus*[2]). Sehr gewissenhaft und gründlich befasst sich Guido von Cherlieu mit der Einteilung der Gesänge. Er unterscheidet die *cantus simplices* und *duplices* und versteht unter *duplices* diejenigen, *qui formule decacorde metas excedunt*, unter *simplices* alle anderen[3]). Von den *duplices* nun sind bei ihm diejenigen als *toni mixti* aufzufassen, *qui, licet deponantur plagaliter, elevantur tamen et componuntur ut autentus*[4]). Gobelinus Person erwähnt nur einen *cantus regularis* und *irregularis* und nennt ganz allgemein denjenigen Gesang einen unregelmässigen, *qui sursum sive deorsum excedit metas praescriptas*[5]). Trotz dieser vielgestaltigen mittelalterlichen Auffassung der *mixtio* ist es unmöglich, die Definition Szydlovitas zu irgend einem Theoretiker in Beziehung zu bringen. Allenfalls könnte sie als ein *cantus duplex* des Guido von Cherlieu, oder als ein *cantus irregularis* des Gobelinus Person angesehen werden.

Im Anschluss an die *mixtio* ermahnt Szydlovita die *cantores*, ihre volle Aufmerksamkeit dem Anfang und Schluss der Gesangsweisen zuzuwenden, um sich stets über den Charakter der Tonart klar zu sein, denn ein geregelter Gesang *habere fixum, firmum et debitum principium, similiter et finem, licet enim in medio, vel ante, vel post varietur.* Ein Gesang, der diese Merkmale nicht trage, sei *distortus, vagus, irregularis et nulla racione excusabilis.* Das Hauptgewicht aber legt Szydlovita auf den Schluss einer Melodie: *Notandum secundo, quod musicus non statim audita armonia pronunciat tonum, sed pocius providens, finem expectat et ideo, quia in fine omne iudicium canendi dependet.*

Diese Ratschläge sind durchaus begründet, denn in der Tat konnten die Sänger, wie wir bereits oben gesehen, über

---

1) G. III. 103.
2) C. III. 115.
3) C. II. 177.
4) ebenda.
5) l. c. 194.

die Zugehörigkeit gewisser Melodien zu einer bestimmten Tonart im berechtigten Zweifel sein. So klagt z. B. Guido über die nicht seltene *confusio* der Gesänge: *Alioquin plures cantus invenies, in quibus adeo confunditur gravitas et acumen, ut non possit adverti qui magis, id est autento an plagali, conferantur*[1]). Guido von Cherlieu nennt derartige Melodien *dissoluti cantus per oppositionem*[2]). Das erinnert an den *cantus vagus et distortus* Szydlovitas. Daher die so eindringlichen Ermahnungen der Theoretiker, wie auch Szydlovitas, die grossenteils ausschlaggebende Finalis recht zu würdigen. Bei Guido heisst es z. B.: *Itaque finalis vox est, quam melius intuemur. Deinde si eidem cantui versum aut psalmum aut aliquid velis subiungere, ad finalem vocem permaxime opus est coaptare, non ad primae vel aliorum adeo inspectionem redire*[3]). Cotto schreibt: *Sciendum autem, quod tota vis cantus ad finales respicit. Nam ubicumque cantus incipiatur et quomodocumque varietur, semper ei modo adiudicandum est, in cuius finali cessaverit*[4]).

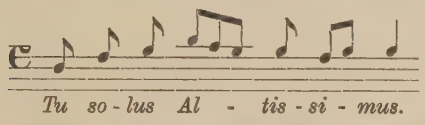
Dass die gregorianischen Gesangsweisen nicht immer den regelmässigen Umfang einhalten können, wird besonders verständlich, wenn wir uns in die Lage des Komponisten versetzen. Wo die Gewalt des Wortes das Innere bewegt und mit sich fortreist, da will auch die Tonsprache zu ihrem Rechte kommen, da erhebt sich der Komponist, frei von den Fesseln des Erlaubten oder Unerlaubten, zu höherem Fluge, seinen künstlerischen Gefühlen einen passenden musikalischen Ausdruck verleihend. Wenn Szydlovita in seinem letzten Kapitel diese tiefer liegende innere Ursache der Überschreitung eines Ambitus nicht ausser Acht lässt, so beweist er damit ohne Zweifel, dass er auch die musikalischen Schönheiten des Chorals zu beurteilen versteht.

Vier Ursachen seien nach ihm geeignet, den Komponisten über die Grenzen des Ambitus hinausgehen zu lassen: 1) Sei es das Gefühl der freudigen Bewunderung, *causa exclamacionis vel admiracionis,* wie es in dem Responsorium *de beata Maria virgine* zum Ausdruck komme; 2) das Gefühl der moralischen Kraft und innerem Tüchtigkeit *causa potencie vel virtutis,* das z. B. die Antiphon *de beata Maria Magdalena,* die Prosa *de sancto Joanne,* die Antiphon *de visitacione sancte Marie* kennzeichne; 3) das Gefühl des tiefen Schmerzes und

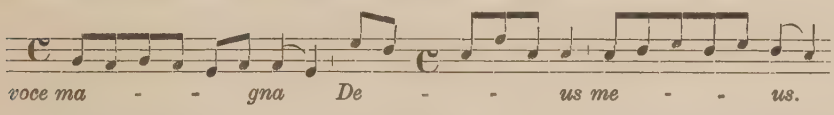
---

[1]) G. II. 14.
[2]) C. II. 178.
[3]) G. II. 12.
[4]) G. II. 243.

des Mitleids *causa nimii doloris vel compassionis*, von dem gewisse Gesänge *de passione Domini*, besonders aber das Responsorium *tenebre facte sunt*, erfüllt seien; 4) das Gefühl der überschwänglichen Frömmigkeit, *causa nimie devocionis*, wovon das *tu solus altissimus des feierlichen* Gloria den besten Beweis liefere. Die Beispiele sind sehr passend gewählt.

Das sich Emporschwingen der Melodie des im I. Ton geschriebenen *tu solus altissimus* zum *f acutum* z. B. ist für den religiösen Flug der frommen Seele recht bezeichnend:

(Vaticana In festis solemnibus I.)

Charakteristisch ist auch das Responsorium *tenebrae factae sunt*, wo nach den Worten: *exclamavit Jesus voce magna* die Melodie bei dem Worte *Deus* plötzlich das *F grave* verlässt, um ganz unvorhergesehen das *d acutum* zu erreichen und zum *g acutum* zu steigen, eine vorzügliche, den verzweifelten Todeskampf veranschaulichende Tonmalerei:



Von den Theoretikern können hier der Karthäuser und Gobelinus Person zum Vergleiche herangezogen werden. Der Karthäuser führt zunächst zwei das unerlaubte Fortschreiten einer Melodie rechtfertigende Gründe an: *causam, qua potest fieri, et causam, quare oportet fieri.* Die *causa, qua potest fieri* liege einmal in der Eigenart der authentischen und plagalen Tonarten selbst, dann aber auch in der *licentia autentica Sanctorum Patrum.* Die *causa, quare oportet fieri* hingegen sei in der *intentio componentis* zu suchen. Solcher inneren Ursachen zählt er vier auf, von denen die nachfolgenden drei: *causa exclamationis, causa indignationis seu doloris, causa devotionis* an Szydlovita erinnern, die vierte *ad insinuandum scilicet materie excellentiam vel misterium*, ein neues, Szydlovita unbekanntes Moment zum Ausdruck bringt[1]). Gobelinus Person schliesst sich eng an den Karthäuser an. Auch er kennt eine *causa altitudinis materiae*, eine *causa exclamationis*, eine *causa indignationis vel causa dolendi* und eine *causa majoris devotionis*[2]).

Wollte Szydlovita seinen Schülern einen wenn auch gedrängten, aber doch einigermassen abschliessenden Überblick

[1]) C. II. 445.
[2]) .c. 1195.

über die mittelalterliche Chorallehre geben, so musste er noch eines musikalischen Gebildes gedenken, das besonders in der kirchlichen Psalmodie eine hervorragende Stellung einnimmt, der sog. *Differenzen*, auf die er im dreizehnten Kapitel ausführlich zu sprechen kommt.

Ein einheitliches, allgemein gültiges, die Differenzformeln behandelndes Lehrsystem aufzustellen, ist schwer, ja fast unmöglich. Bestand nähmlich ihre Aufgabe darin, eine wohlklingende Verbindung zwischen Antiphon und Psalmodie herzustellen, so ist es sehr wohl erklärlich, dass das subjektive Empfinden des Komponisten oder Sängers nicht unwesentlich mitwirken, daher die allermöglichsten Variationen herbeiführen musste. In der Tat hatte fasst jede grössere Kirche ihre eigenen Differenzen. Über diesen Mangel an systematischer Einheitlichkeit klagt schon J. de Muris: *Tacte enim varietates in ipsis reperiuntur differentiis, ut vix una ecclesia conveniat cum alia, sed passim per regionum et ecclesiarum et animorum diversitatem varientur et temporum. Quedam enim ecclesie plures, quedam pauciores habent differentias*[1]). Ähnlich äussert sich Gobelinus Person: *Notandum, quod quedem ecclesiae habent plures differentias tonorum, quaedam pauciores*[2]). Szydlovita zählt eine ganze Fülle der Differenzformeln auf, die er am Schlusse des Traktats übersichtlich zusammenstellt. Bei jedem Tone unterscheidet er eine *differencia principalis*, eine *differencia usitata* und *inusitata*.

In der Bezeichnungsweise hält er sich ständig an den Ausdruck *differencia*, obwohl die verschiedenartigsten im Gebrauch waren, so z. B. *distinctio*, *diffinitio*, *divisio* und *formula*. Bei Guido treffen wir sowohl den Ausdruck *differentia* an, als auch *distinctio* und *formula*. *Distinctiones autem dico eas, quae a plerisque differentiae vocantur, hoc est seculorum amen*[3]). In dem Traktat *De modorum formulis et cantuum qualitatibus* dehnt er diese Begriffe dann weiter aus, indem er sie einteilt in *formulas suppositivas, prepositivas, appositivas*: *Suppositive dicuntur eo, quod fines formularum sub principia ducantur antiphonarum, prepositive eo, quod preponant. Appositive autem sunt, que in eadem voce, qua formula finitur, antiphone principium ponitur*[4]). Die an zweiter Stelle erwähnten Formeln sind also solche, bei denen der Schlusston des *saeculorum amen* höher steht als der Anfangston der Antiphon, die appositiven solche,

---

[1]) C. II. 320.
[2]) l. c. 196.
[3]) G. II. 9.
[4]) G. II. 81.

bei denen der Schlusston des *saeculorum* und der Anfangston der Antiphon gleich sind, bei den suppositiven liegt der Schlusston tiefer, als der Anfangston der Antiphon. Diesen Unterschied deutet auch Berno an, wenn er schreibt: *Sed hic diffinitionem nihil aliud, quam differentiam intelligat, qua initia cantus vel seculorum amen a sono principalis toni sive in extensione sive in remissione, sive etiam eodem loco incipiendo suavi ac concordabili quadam differunt diversitate*[1]), wobei er also gleichzeitig den Sinn des Wortes *differentia* erläutert und neben dieser Bezeichnung auch die *diffinitio* kennt, der ersteren aber den Vorzug gibt: *Quamquam nos rectius differentias, quam diffinitiones dici debere arbitremur, maxime cum non aliquid ibi, quid sit, diffiniamus perorando, sed varie seculorum amen canendo, aliterque melum ordiendo sonum discernamus a sono*[2]).

Die späteren Theoretiker bedienen sich vorwiegend des Ausdruckes *differentia*. Der obenerwähnten Teilung Szydlovitas in die *differencias principales, usitatas* und *inusitatas* könnte diejenige des J. de Muris in die *differencias priores principales et magis usitate* und in die *minus principales* an die Seite gestellt werden[3]). Cotto trifft die Scheidung: *differentiae competentes et necessariae, competentes non tamen necessariae* und *neque competentes neque necessariae*[4]). Den Sinn dieser Begriffe erklärt er im Anschluss daran folgendermassen: *Competentes et necessarias dicimus illas differencias, quas usus cantorum habet ab antiquis modulatoribus constitutas. Competentes autem non necessariae dicuntur, quae non necessitatis causa, solius curialitatis adiunguntur..... illae autem neque competentes neque necessaire sunt, quae non in recto tenore, sed secundum libitum canentium adaptantur*[5]). Gobelinus Person hat die Teilung und Erklärung Cottos fast wörtlich herübergenommen[6]). Noch andere Arten der Differenzen kennt Anonymus XI, die *capitales sive principales* und die *non regulares magis peregrine et apud seculares inusitate, de quibus non dantur alique regule, quia ut in plurium coincidunt cum predictis et servantur in aliquibus ecclesiis Collegiatis et etiam Claustris*[7]).

Auch die Zahl der Differenzen wird für die einzelnen Töne von den Theoretikern verschieden angegeben. Umseitige Tabelle liefert den Beweis davon:

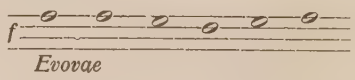
---

1) G. II. 76/7.
2) G. II. 77.
3) C. II. 329.
4) G. II. 262.
5) *ebenda.*
6) l. c. 193.
7) C. III. 435.

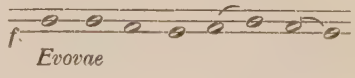
Tonarius Bernonis[1])	Tonale S. Bernardi[2])	Muris[3])	de Moravia[4])	G. Person[5])	Szydlovita
		I. Ton			
6.	3.	6.	3.	6.	8.
		II. Ton			
1.	1.	1.	1.	—	1.
		III. Ton			
4.	2.	3.	2.	3.	2.
		IV. Ton			
6.	2.	alii 5.	2.	6.	2.
		„ 6.			
		V. Ton			
2.	1.	4.	1.	1.	1.
		VI. Ton			
1.	1.	1.	1.	1.	1.
		VII. Ton			
8.	2.	alii 2.	2.	4.	4.
		„ 7.			
		communius 4.			
		VIII. Ton			
8.	2.	alii 2.	2.	4.	4.
		quidam antiquus in suo tonario ponit 8.			
		alii 5.			

Noch besser können wir uns von den mannigfaltigen Varianten des *saeculorum amen* überzeugen, wenn wir die Differenzen mit den Antiphonen in Verbindung bringen. Folgende Beispiele mögen dies veranschaulichen:

1. Das Intonarium Oddonis[6]) verbindet die dem I. Tone angehörende Antiphon *Tecum principium* mit der Differenz:

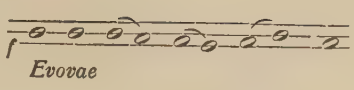


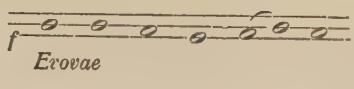
2. Guido[7]) „ „ „

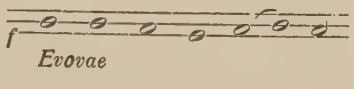


---

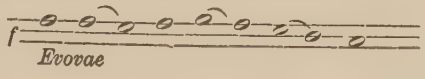
[1]) G. II. 79 s.
[2]) G. II. 268 s.
[3]) C. II. 326 s.
[4]) C. I. 78 s.
[5]) l. c. 193.
[6]) C. II. 117 s
[7]) C. II. 82 s.

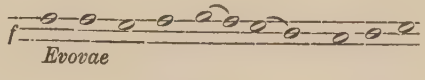
3. J. de Muris[1]) mit der differenz: 

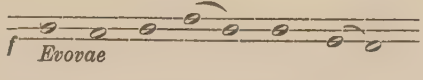
4. AnonymusXI[2]) „ „ „ 

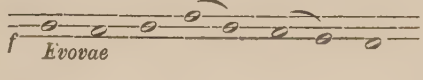
5. Szydlovita „ „ „ 

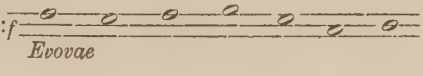
Bei der Antiphon des IV. Tones *Rubum quem viderat* ist die Verschiedenheit der Differenzformeln noch evidenter:

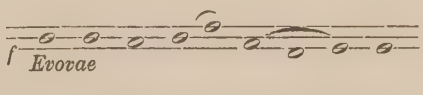
1) Intonarium Oddonis: 

2) Guido: 

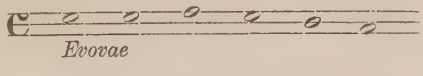
3) J. de Muris: 

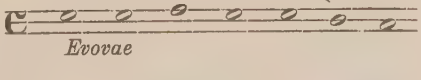
4) Tonale S. Bernardi[3]): 

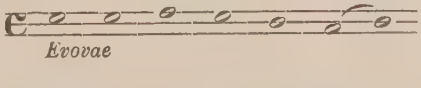
5) Carthusiensis Monachus[4]): 

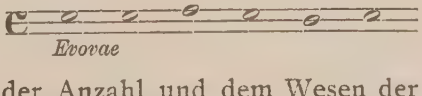
6) Szydlovita: 

Schliesslich seien noch die Differenzen der zum VII. Tone gehörenden Antiphon *Exortum est* notiert:

1) Intonarium Oddonis: 

2) Guido: 

3) J. de Muris: 

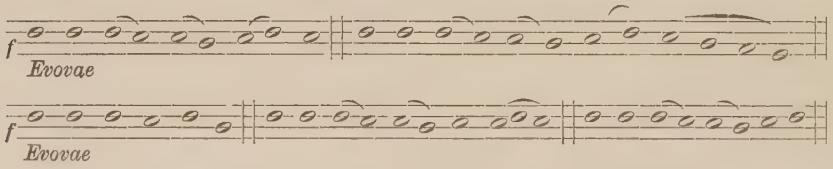
4) Szydlovita: 

Ein sehr gutes Bild von der Anzahl und dem Wesen der Differenzformeln entwirft die Differenzentabelle Szydlovitas,

[1]) C. II. 326 s.
[2]) C. III. 434 s.
[3]) G. II. 269 s.
[4]) G. II. 478 s.

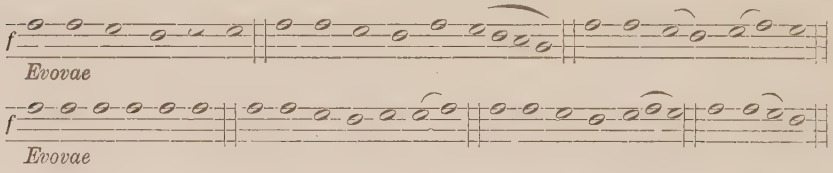
indem die einzelnen Formeln zu besonderen, charakteristischen Tongruppen vereinigt und diesem Charakter gemäss benannt werden. So unterscheidet er z. B. eine *differencia* oder einen *tonus gravis*, der die Notenfigur des *amen* abwärts, einen *tonus accutus* der sie aufwärts richtet, einen *moderatus*, der eine Mittelstellung zwischen den beiden genannten einnimmt. Ausserdem kennt er noch eine ganze Reihe von Unterabteilungen.

Sehr eingehend befasst sich auch J. de Muris im Speculum mit der Differenzenlehre, indem er einerseits Beispiele aus der älteren Praxis anführt, andererseits die Eigentümlichkeiten verschiedener Kirchen und Völker berücksichtigt. So heisst es z. B. an einer Stelle des *Speculum: .....Quidam antiquus doctor in primo tono sex differentias ponit, has scilicet*[1]):

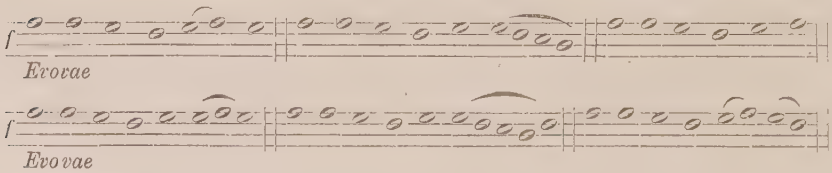


(Die fehlende Differenz stimmt mit der vierten überein.)

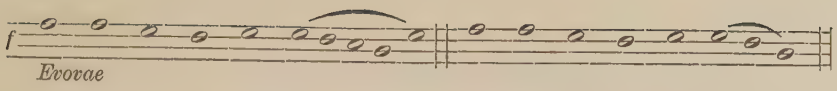
Über die Differenzen der Lütticher Kirchen schreibt de Muris[2]): *Sunt autem aliqui moderniores, qui alias primi toni ipsorum seculorum ponunt formulas, quibus etiam nunc utuntur seculares ecclesie Leodiensis* und notiert folgende sieben:



Ebenso lehrreich sind die Angaben über die *gallikanischen* und *römischen* Differenzen[3]): *Item sunt alii, qui in tonariis suis in hoc tono ponunt octo differentias, quarum tamen quatuor priores principaliores et magis usitate. Alie vero minus principales et raro antiphonarium libris reperiuniur. Et ille diferentie et ipsarum distinctio, que tangetur, in multis observatur ecclesiis, ut in Gallicanis et forsan Romanis, de his exempla sequuntur:*

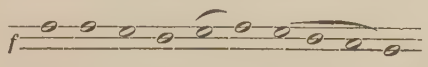


[1]) C. II, 326.
[2]) l. c. 328.
[3]) l. c. 329.



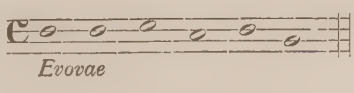
Von diesen Differenzen lassen sich nur in der dritten Gruppe Vergleichungspunkte mit der Differenzentabelle Szydlovitas nachweisen, und zwar stimmt die erste, vierte und sechste Differenzformel dieser Gruppe mit der siebenten, neunten und achten Szydlovitas überein.

Eine eigentümliche Bezeichnung wendet Szydlovita für folgende Differenzformel des I. Tones an:



die er als *secunda differencia primi toni* aufzählt und *differencia curialis* nennt.

Schon J. Cotto und neben im Gobelinus Person ist diese Bezeichnungsweise geläufig. Cotto nämlich führt die *secunda differencia primi toni* unter den *differenciae competentes autem non necessariae* an, *quae non necessitatis causa, sed solius curialitatis adiunguntur*[1]), die also, wie Kornmüller übersetzt[2]) der Feierlichkeit wegen hinzugefügt werden. Er verbindet sie mit der Antiphon aus der II. Vesper des Martinsfestes *O beatum pontificem.* Die Differenzformel dieser Antiphon stimmt mit derjenigen Szydlovitas überein. Gobelinus Person, der sich fast wörtlich an Cotto anlehnt, weicht insofern von ihm ab, als er den Ausdruck *curialitatis* in *curiositatis* verändert und daher schreibt: *quae solius curiositatis causa adiunguntur*[3]). Wie diese Veränderung zu erklären ist, lässt sich schwer feststellen. Vielleicht hat Person eine von dem bekannten Cottonischen Traktat abweichende Handschrift benutzt. Vielleicht versteht er aber auch unter der Schlussformel *quae solius curiositatis causa adiungitur* eine andere, als die *differencia curialis* Szydlovitas und Cottos. Er bringt sie nämlich mit der dem V. Tone angehörenden Marianischen Antiphon: *Alma redemptoris Mater* in Verbindung, zählt sie also nicht zu dem I. Tone. Nach Szydlovita lautet diese Differenz:



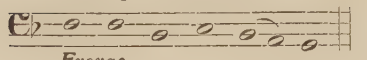
---

1) G. II. 262.

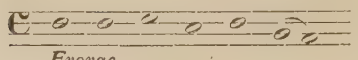
2) *Kirchm. Jahrb.* 1888 S. 20.

3) l. c. 193.

nach J. de Muris[1]):



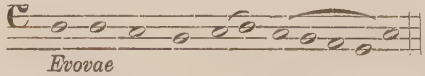
nach Anonymus XI[2]):



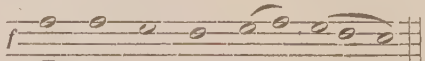
Der Charakter dieser Formeln entspricht also der *differencia curialis* Cottos und Szydlovitas durchaus nicht. In dem Traktat Persons ist leider kein Notenbeispiel vorhanden.

Unter den Differenzformeln verdient der sog *tonus peregrinus*, d. h. genauer gesagt, die Antiphon *Nos qui vivimus* mit ihrem Psalm *In exitu Israel de Aegypto, domus Jacob de populo barbaro*, eine spezielle Beachtung.

Ohne Zweifel gehört dieser Psalm zu den ältesten Gesängen der christlichen Kirche, ja er reicht in seinen Anfängen hinauf bis zum synagogalen Gottesdienste der Juden, wo er abwechselnd von dem Volke und den Priestern in der Weise gesungen wurde, dass immer zwischen zwei von den Priestern und Leviten vorgetragenen Versen des Psalmes *In exitu* die von dem ganzen Volke angestimmte Antiphon *Nos qui vivimus* eingeschoben wurde. Die jüdische Herkunft des Psalmes erklärt wohl auch den im XIV. Jahrhundert aufgekommenen Namen *peregrinus* (fremder Ton), wie in ähnlicher Weise derselbe Ton im XI. Jahrhundert mit *tonus barbarus* bezeichnet wurde, vielleicht aber auch diesen Namen in Anlehnung an die Worte des I. Psalmverses *de populo barbaro* führte. Berno spricht sich folgendermassen über diese Differenz aus: *Differentia octava quasi rara ac barbara.... Nos qui vivimus*[3]) und J. de Muris: *Vocant autem hanc differentiam barbaram et extraordinariam, quia finalem vocem ipsius Saeculorum amen ad quartam vocem sub fine deponit*[4]). Anonymus XI wendet den Namen *differencia peregrina* ausserdem noch für die weniger bekannten und gebräuchlichen Differenzformeln an: *Sequuntur alie differentie, que proprie non sunt regulares, sed magis peregrine et apud seculares inusitate..... Quarum prima est.....*:



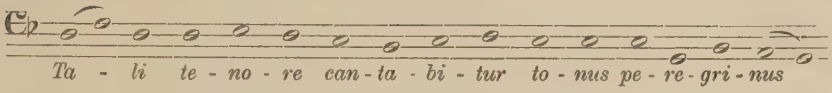
Secunda differentia inusitata non competens seu peregrina est hec....[5]):



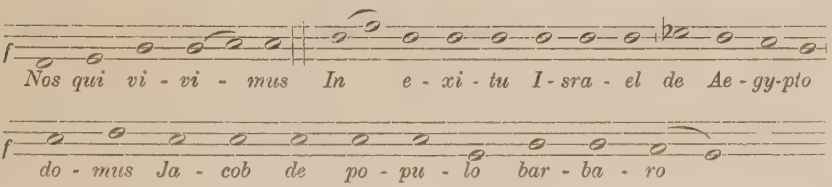
[1]) l. c.
[2]) l. c.
[3]) G. II. 82.
[4]) C. II. 363.
[5]) C. III. 434.

Das ehrwürdige Alter des *tonus peregrinus* bezeugt schon Aurelianus Reomensis, wenn er schreibt: *Est denique undecima divisio.... Consistit autem in versibus istarum trium antiphonarum, Ant. Nos qui vivimus, Ant. Martyres Domini, itemque Ant. Angeli Domini..... et multa annorum praecessere curricula, quod in gremio sanctae canuntur ecclesiae*[1]).

Über die Entstehung des *tonus peregrinus* weiss Anonymus XI eine heitere Anekdote zu berichten, deren Hergang er in einem lateinischen Gedichte zusammenfasst[2]). Der diesen *tonus* intonierende Abt soll ihn in folgender Weise zum Vortrag gebracht haben:



Szydlovita kommt auf den *tonus peregrinus* bei dem VIII Tone zu sprechen: *Quarta differencia octavi toni, que modo ab aliquibus tonus vocatur peregrinus.....* und notiert den Psalm *In exitu* mit seiner Antiphon *Nos qui vivimus* folgendermassen:



Die Sonderstellung dieses Psalmes in der kirchlichen Psalmodie beruht darauf, dass die Lage des *tenor* in den beiden Hälften des Psalmes verändert wird: *a*, *G*, während alle übrigen Psalmtöne im Gegensatz zu den Antiphonal- und Responsorialgesängen der Messe und des Officiums denselben Recitationston beibehalten.

Dieser Tenorwechsel war schon in den jüdischen Schiggaions im Gebrauch, d. h. in denjenigen Tempelgesängen, die nach Gerbert ein leidenschaftliches Umherirren, eine religiöse Verzückung der Seele zum Ausdruck bringen sollten: *aberra-*

---

[1]) G. I. 51/2.

[2]) C. III. 458.

Additur his novus tonus, quem quidam reperit abbas.
Fabula que narrat dum cantor „Nos vivimus qui"
Inchoatur, et fratrum nullus, qui voce tonare
Flatu bochare reperisse, totum perhibetur.
Ex hoc pro levata modernis extitit ortum.
Ibidem monachi metra non potuere tonare.
Abbas potens motus in cantu sublevat omnes.
Hec narro dicta, per me non sunt tamen ficta.

tionem ab incepto tono fieri ad abreptionem animi et affectuum vehementiam significandam[1]).

Über die Tonangehörigkeit des *tonus peregrinus* herrschen bei den Theoretikern die verschiedensten Ansichten. Im allgemeinen wird er dem VIII. oder I., aber auch dem II., IV. und VII. Tone zugerechnet. Noch andere Theoretiker geben ihm überhaupt keinen bestimmten Toncharakter, nennen ihn vielmehr einen *tonus irregularis.* Interessant sind in dieser Beziehung die Ausführungen des J. de Muris[2]) und des Karthäusers[3]).

Die verschiedenen Ansichten der Theoretiker sind aus folgender Zusammenstellung ersichtlich:

Für die Zugehörigkeit zum *I. Tone* treten ein:

Bernardus, *Tonale* (G. II. 269)
Adamus de Fulda (G. III. 358)

zum *VII. Tone*:

Regino v. Prüm *Tonarius* (C. II. 35)
Aurelianus Reomensis (G. I. 51/2)

zum *VIII. Tone*

Oddo, *Intonarium* (C. II. 140)
Berno (G. II. 83)
Joh. de Garlandia (C. I. 174)
Petrus de Cruce (C. I. 291)
Hieronymus de Moravia (C. I. 83)
Elias Salomon (G. III. 36)
Simon Tunstede (C. IV. 245)
Carthusiensis Monachus (C. II. 449)
Anonymus XI (C. III. 457/8)
Szydlovita.

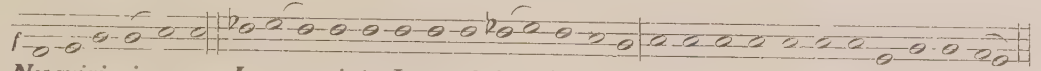
Johannes Tinctoris[4]) schwankt zwischen dem I., II. und VIII. Tone, J. de Muris zwischen dem I. und VIII., nennt ihn auch einen *tonus irregularis*[5]). Hucbald zählt ihn zu denjenigen Tönen, denen eine *propria modulatio* zukomme[6]).

Nicht uninteressant wird es schliesslich sein, die Melodie des Psalmes *In exitu Israel* mit seiner Antiphon *Nos qui vivimus* nach einigen Theoretikern und Tonarien zusammenzustellen:

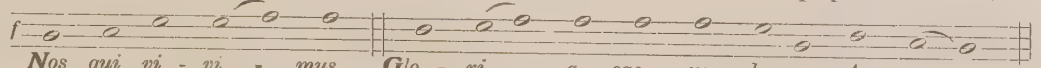
---

1) *De cantu* I. 3.
2) C. II. 335.
3) C. II. 449.
4) C. IV. 26.
5) C. II 334/5.
6) G. I. 218.

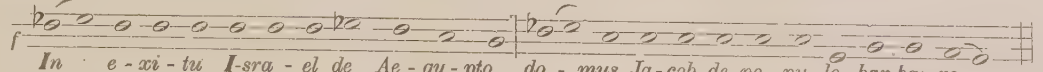
Intonarium Oddonis (C. II. 140)



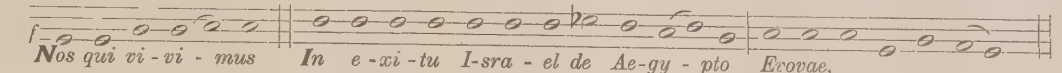
Tonale S. Bernardi (G. II. 269)



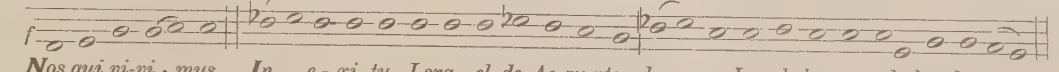
Hier. de Moravia (C. I. 83)



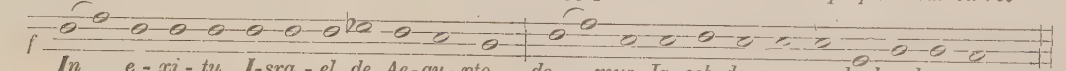
Carthusiensis Monachus (C. II. 449)



J. de Muris (C. II. 335).

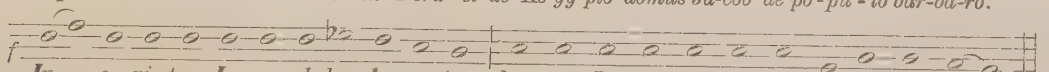


Derselbe *secundum aliquas ecclesias*

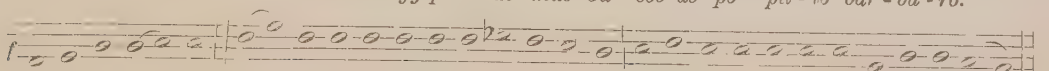


Simon Tunstede (C. IV. 245)

Anonymus XI. (C. III. 457/8)



Szydlovita



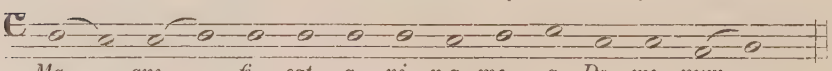
Die Varianten der Psalmodie fallen also hauptsächlich auf die Worte *in, de Aegypto* und *domus*. Die Intonation des Psalmes auf *a-c* war wohl im allgemeinen bei den Deutschen in Anwendung, die übrigen Nationen intonierten *a-b*. Mit der Melodieführung *G-a* über dem Worte *domus* dürfte wohl Szydlovita vereinzelt dastehen. Derselbe Tonschritt lässt sich bei J. de Muris und Simon Tunstede über dem Wort *Jacob* beobachten. Bei der Antiphon *Nos qui vivimus* findet sich mit Ausnahme des Karthäusers überall die gleiche Melodielinie[1]).

Ob der *tonus peregrinus* in Wirklichkeit von den jüdischen Tempelsängern so ausgeführt wurde, wie ihn die kirchliche Psalmodie zu singen vorschreibt, muss vorläufig aus Mangel an genügenden Beweisen dahingestellt bleiben. Es liesse sich zwar erwarten, dass er in seiner Urform oder wenigstens den Grundzügen nach vor allem dort aufzufinden wäre, wo er seinen Anfang genommen, also in der jüdischen Synagoge. Meine in dieser Richtung unternommenen Bemühungen haben indessen zu keinem befriedigenden Resultat geführt.

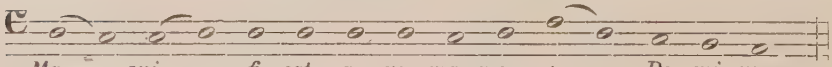
Das XIII. Kapitel hat uns mitten in die kirchliche Gesangspraxis hineingeführt. Wir haben uns einerseits überzeugen können, dass die Lehre von den Kirchentonarten ein im allgemeinen klar ausgesprochenes, einheitliches und festes System darstellte, dass hingegen die Praxis der Theorie oft untreu wurde, ihre eigenen Wege ging und sich in den farbenreichsten Bildern abspielte.

Noch interessanter werden diese Bilder durch die verschiedenartigen Psalmenintonationen, die *toni Gloria Patri* und *versus* der Responsorien. Sie alle geht Szydlovita im einzelnen durch und verbindet dieselben mit passenden Beispielen. Möge wenigstens die Intonation des Magnificat der IV. Tonart das Verhältnis einiger Theoretiker zu einander veranschaulichen:

Intonarium Oddonis (C. II. 143):

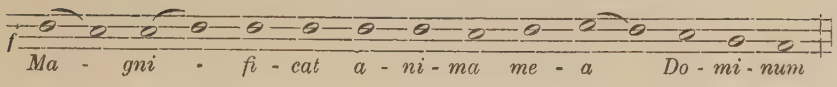


J. de Muris (C. II. 350):

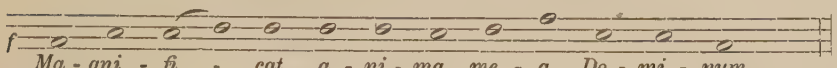


[1]) Cfr. dazu die Artikel P. Vivells in der *Caecilia*, Monatsheft für Kirchenmusik, XXVII Jahrg. Nr. 6. und in der *Revue du Chant Grégorien*, XVIII Année No. 5 u. 6 und XIX Année No. 1.

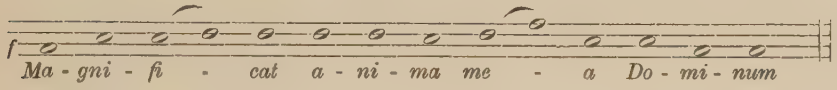
Carthusiensis Monachus (C. II. 455):



Anonymus XI (C. III. 443):



Szydlovita:



Die in den letzten Kapiteln der *Musica* behandelte Lehre von den Kirchentonarten tritt uns nicht allein von dem rein musikalischen Standpunkte aus entgegen. Schon öfters haben wir beobachten können, dass Szydlovita auch auf musikästhetischem Gebiete wohl bewandert ist, wenn es auch nur vorübergehend von ihm gestreift wird. Zu gewissen musikästhetischen und künstlerischen Reflexionen boten die Gegenüberstellung des *musicus* und *cantor*, sowie die den Komponisten zwingenden *causae*, den Ambitus einer Tonart zu überschreiten, einen berechtigten Anlass. Ebenso wird die individuelle Eigentümlichkeit einer jeden der drei Gesangsarten, des *cantus naturalis*, *duralis und mollis* durch eine treffende Definition charakterisiert.

Aber auch das Ethos der Kirchentonarten, wie der Musik überhaupt, erfährt die nötige Berücksichtigung. Es ist jedoch nicht die altgriechische, dem Mittelalter völlig fremde Formalästhetik, sondern vielmehr die Inhaltsästhetik, also das Wechselverhältnis zwischen Musik und Seelenleben, die bei Szydlovita den Gegenstand der Betrachtung bildet. Diese schon in Altgriechenland gekannte Lehre von dem Ethos der Musik ging in die christliche Kirche über und wurde auf den Kirchengesang übertragen. Welche erhabenen und heiligen Gefühle die einfachen, bescheidenen Melodien des Choralgesanges in den menschlichen Herzen zu wecken vermochten, wie bereitwillig sich die Tiefen der christlichen Seele ihnen öffneten, davon wissen die Schriften der Kirchenväter mit Begeisterung zu erzählen. Den schönsten Ausdruck hat aber wohl Augustinus dem Ethos der kirchlichen Musik verliehen, wenn er, überwältigt von den Melodien des Mailänder Kirchengesanges, jenes rührende Bekenntnis ablegt: *Wie weinte ich unter Deinen Hymnen und Gesängen, heftig bewegt von den wohllautenden Klängen Deiner Kirche! Jene Klänge drangen in mein Ohr und*

liessen die Wahrheit in mein Herz träufeln, fromme Empfindungen wallten darin auf, meine Tränen flossen, und mir war wohl bei ihnen[1]).

Dieses im Inneren des Heiligen so lebendig zum Ausdruck kommende musikalische Ethos, die Erregung edler Gefühle, die Besänftigung der Leidenschaften, die Reinigung und Heilung der Seele wird seit Cassiodor und Isidor von Sevilla als die *moralitas*, die *virtus*, die *utilitas*, der *effectus* der Musik mit Vorliebe von den mittelalterlichen Theoretikern dargestellt. Gewaltig sei auch ihr befreiender Einfluss auf alle die Seele schädigenden Elemente, auf die sündhafte Versuchung und den Ansturm der Dämonen, ja sogar auf die Leiden und Schwächen des Körpers. Dabei dürfe jedoch die Musik niemals eine Existenzberechtigung ihrer selbst wegen in Anspruch nehmen, auch nicht rein künstlerische Interessen verfolgen. Als Dienerin der Kirche haben sie einzig und allein das Lob Gottes zu verkünden.

Unter den zahlreichen Theoretikern[2]), die in der eben charakterisierten Weise die ethischen Wirkungen der Musik behandeln, möge uns der *Complexus effectuum musices*[3]) des Johannes Tinctoris ein Bild von der mittelalterlichen Ethoslehre[4]) geben: Gott mit Freude zu erfüllen und sein Lob in lichterem Glanze erstrahlen zu lassen, die himmlische Glückseligkeit der Gerechten zu erhöhen, die streitende Kirche mit der triumphierenden in brüderlichem Bande zu vereinigen, die christliche Seele zur Aufnahme der göttlichen Gnade vorzubereiten und Gefühle der Frömmigkeit zu wecken, die Trauer und Beklemmung des Herzens zu lösen, dem Ansturm des Bösen Trotz zu bieten, den verzückten Geist das irdische Elend und die sündhaften Begierden vergessen zu lassen, das Gemüt zu erfreuen, die Kranken zu heilen und die Bürde der Arbeit leichter zu machen, für den Kampf zu begeistern, sowie das Herz der Liebe zu öffnen, den gesellschaftlichen Frohsinn zu heben und zu veredeln, die Seele des Menschen zu beglücken, das sei die Aufgabe der Musik.

---

1) *Bekenntnisse*, IX. Buch 6. Kapitel, Übersetzung nach Frh. v. Hertling.

2) Cfr. z. B. Isid. Hispalensis **G.** I. 20, Aurel. Reomensis **G.** I. 30, Regino Prum. **G.** I. 235, Guido **G.** II. 14, Cotto **G.** II. 252, M. de Padua **G.** III. 66, de Muris **G.** III. 195, J. Keckius **G.** III. 320, A. de Fulda **G.** III. 333/4 und 338, Aegidus Zamorensis **G.** II. 373, Hier. de Moravia **C.** I. 16, Simon Tunstede **C.** IV. 205/6.

3) **C.** IV. 192.

4) Eingehend wird dieses Thema von Abert behandelt, cfr. *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, 1905.

Bei Szydlovita kommt die musikästhetische Lehre der Theoretiker vollkommen zu ihrer Geltung. Auch für ihn ist die *musica ad laudem dei finaliter adinventa*, auch er kennt die Wirkungen, die Nützlichkeit, *utilitas* der Musik. In siebenfacher Weise offenbare sich diese *utilitas: Primo, quia ipsa minuit graves curas rerum temporalium, secunda, quia frangit iras dei et hominis, tercia, quia recreat cor, quarta, quia fugat demonia, quinta, quia rectificat instrumenta musicalia, scilicet organa, sistra et similia, sexta, quia est delectabilis in aure dei, septima, quia reo impetrat veniam et remissionem suorum peccatorum.*

Dem Geiste der mittelalterlichen Musikanschauung ist es in gleicher Weise durchaus entsprechend, wenn Szydlovita neben dem Ethos der Musik auch das Ethos der Kirchentonarten besonders hervorhebt.

Unter den Theoretikern ist es Guido, der als Erster das charakteristische Merkmal einer jeden Tonart speziell kennzeichnet und sehr treffend dadurch zum Ausdruck bringt, dass er ein Analogon in der individuellen, nationalen Physiognomie der einzelnen Völker erblickt, ein Vergleich der auch von späteren Theoretikern[1]) mit Vorliebe verwendet wurde: *Horum quidam troporum exercitati usu ita proprietates et discretas facies, ut ita dicam, extemplo ut audierint, recognoscunt, sicut peritus gentium coram positis multis habitus eorum intueri potest et dicere: hic Graecus est, ille Hispanus, hic Latinus et ille Teutonicus, iste vero Gallus....*[2]) Eine sehr interessante Charakteristik der Tonarten entwirft in einer poetischen Paraphrase auch der Guidonische Traktat *De modorum fomulis et cantuum qualitatibus*[3]).

Das von Szydlovita in Versen gezeichnete, dem Theogerus entnommene Ethos der Kirchentöne gibt die diesbezügliche Lehre Gob. Persons[4]) und des Karthäusers[5]) auffallend genau wieder. Fast wörtlich stimmen die von diesen drei Theoretikern angeführten Verse mit einander überein. Alle drei scheinen demnach die gleiche Quelle benutzt zu haben, vielleicht den von Szydlovita zitierten Theogerus.

Diesem Theogerus folgend, schreibt also Szydlovita dem ersten Tone die Fähigkeit zu, jeglichem Affekt, einer jeglichen Regung des menschlichen Herzens den wahren musikalischen

---

[1]) Cfr. z. B. Cotto G. II. 251, Engelbertus G. II. 344.
[2]) G II. 14.
[3]) C. II. 78.
[4]) l. c. 188.
[5]) C. II. 488.

Ausdruck verleihen zu können, der ernste und wehmütige Charakter des zweiten Tones sei den Trauernden willkommen, der ungezügelte und wilde Charakter des dritten sporne den Krieger zum Kampfe an, der geschwätzige und süssliche des vierten komme dem Schmeichler zu statten, die schlichte Bescheidenheit des fünften Tones tröste die Bedrückten und richte sie auf, das demütige Flehen des sechsten rühre die fromme Seele zu Tränen, die ausgelassene Freude des siebenten sei eine Würze des frohen Gelages, die weise Bedächtigkeit des achten Tones zieme dem ehrwürdigen Alter.

Eine Nebeneinanderstellung der von einigen Theoretikern entworfenen Tonartencharakteristik wird die mittelalterliche Lehre vom Ethos der Kirchentonarten am besten erkennen lassen, zugleich wird sich zeigen, einen wie rein subjektiven, oft geradezu sich widersprechenden Charakter die Auffassungen der Schriftsteller an sich tragen[1]):

(Die zugehörige Tabelle befindet sich auf der folgenden Seite 181.)

Mit der Lehre von den Tonarten und Differenzen hat die *Musica magistri Szydlovite* ihren Abschluss erreicht. Dadurch, dass wir den Traktat zu einzelnen, bedeutenderen Theoretikern in Beziehung zu bringen gesucht haben, ist das Verhältnis Szydlovitas zur mittelalterlichen Choraltheorie beleuchtet und klargestellt worden. Einen zusammenfassenden Überblick über dieses Verhältnis behalten wir uns noch für das letzte Kapitel der Arbeit vor.

Die *Musica* Szydlovitas interessiert jedoch nicht allein von dem bisher eingenommenen Standpunkte aus. — Der Traktat eines polnischen Theoretikers legt den Gedanken nahe, ein Bild von den Choralverhältnissen der nächsten Umgebung dieses Theoretikers und seiner Zeit, also von den Choralverhältnissen Polens im XV. Jahrhundert zu entwerfen. Der Zukunft muss es überlassen bleiben, diese Aufgabe zur vollen Zufriedenheit zu lösen, um so mehr, als die vorliegende Arbeit an das erwähnte Gebiet zum ersten Male herantritt. Was jedoch an Meterial zusammenzubringen möglich war, soll in den nächstfolgenden Kapiteln zur Besprechung gelangen.

---

[1]) Teilweise bei J. Wolf Vierteljahrsschr. f. M. 1893, S. 409.

	Guido	H. Contractus	J. Cotto	J. de Muris	Cod. Basil.	Carth. Monachus	Gob. Person	Szydlovita
I modus	in modo historiae recto et tranquillo feratur cursu	gravis vel nobilis	morosa et curialis vagatio	morosa et terminalis vagatio	ad iocundos	habilis ad movendum	venit ad omnes affectus	movet ad omnes affectus
II		suavis	rauca gravitas	praeceps et obscura gravitas	ad senes	tristis et gravis	flebilis atque gravis	flebilis, tristis et gravis
III	an fractis saltibus delectetur	incitatus vel saltans	severa et quasi indignans persultatio	severa et indignans persultatio	ad severos	severus ad iram et bella provocans	ad furias incitat, bella movere sciens	spectat ad homines crudeles, qui in bello clamore huiustoni utis lent
IV		modestus vel morosus	adulatorius	mulcens et adulatorius	ad blandos	adulativus	aptus adulanti, garrulus et blandus	morosus et blandiens
V		voluptuosus	modesta petulantia	petulans lascivia		modestus et laetificans	tristia corda levat	inducit delectacio nem, tristia corda laetif cat
VI	voluptuosus	lamentabilis	lacrimosus	dulcis querimonia amantium	ad tristes	ad pietatem et lacrimas compellit	flebilis et pius, provocat ad lacrimas	flebilis et pius et provocat pia corda ad lacrimas et devocionem
VII	garrulus	garrulus	mimicos saltus faciens	liberos saltus iocundi faciens	ad versutos	saliens et multum lasciviens	lascivire solet jucundis	iocundus et delectabilis valens ad lascivias et nupcias vel ad convivia
VIII	suavis	iucundus vel exultans	decens et quasi intonalis	seriosus	ad honestos	seniorum, morosus et suavis	morulus, gradiens decenter, gratus in ore senum	modestus, morosus

ZWEITER HAUPTTEIL.

Die Choraltheorie- und Praxis des XV. Jahrhunderts in Polen, mit Berücksichtigung der Nachtridentinischen Choralreform.

§ 1.

Die Choraltheorie.

Das polnische Kultur- und Bildungszentrum des XV. Jahrhundert ist die Universität Krakau. Nicht nur die inländische Jugend füllt die Hörsäle und lauscht den Vorträgen tüchtiger Professoren, auch Ausländer fühlen sich durch den wissenschaftlichen Ruf der Universität angezogen. Die *Alma Mater Studii Cracoviensis* jenes Zeitalters konnte recht gut mit einer fast jeden Hochschule des Abendlandes wetteifern[1]). Nur der Musik scheint man nicht das rechte Interesse entgegengebracht zu haben.

Genauere Nachrichten über die musikalischen Vorlesungen sind leider nur aus dem Ende des XV. Jahrhunderts vorhanden. Dem *Liber diligenciarum* und der *Tabula lecciones*[2]) der Krakauer Universität entnehmen wir z. B., dass im Sommersemester *1492* Martinus Schamotuli *arithmeticam et musicam* vorgetragen, Stanislaus Obolecz *musicam choralem. Arithmetica et musica* wurde im Sommersemester des Jahres *1493* von Stanislaus de Ylkusz gelehrt, im Wintersemester von Stanislaus de Cleparz, im Wintersemester *1494* von Martinus Zeburek, im Sommersemester *1498* von Jacobus Yszla, im Sommersemester *1499* von Johannes de Stobnicze, im Wintersemester desselben Jahres von Michael de Vratislavia.

Diese Vorlesungen fanden teils sehr unregelmässig statt, teils wurden sie überhaupt nicht abgehalten. So las z. B.

---

1) Cfr. dazu *Geschichte der polnischen Literatur* v. A. Brückner, S. 16, 17, cfr. Literatur-Nachweis.

2) Veröffentlicht von Wisłocki, Krakau, cfr. Literatur-Nachweis.

Stanislaus Obolecz kein einziges von den für das Sommersemester *1492* angekündigten Kollegs über die *musica choralis*.

Welche musiktheoretischen Schriften während des Unterrichts zur Anwendung kamen, und wie weit die mittelalterlichen Musiktheoretiker überhaupt in Polen bekannt waren, lässt sich mit Bestimmtheit nicht feststellen. Einen bescheidenen Aufschluss hierüber gibt uns die Universitätsbibliothek zu Krakau, denn es ist wohl anzunehmen, dass die aus dem XV. Jahrhundert dort erhaltenen Musiktraktate die Grundlage des damaligen Musikunterrichts bildeten.

Einer besonderen Beliebtheit scheint sich Johannes de Muris erfreut zu haben, dessen bekannter Traktat *Etsi bestialium voluptatum* in mehrfacher Abschrift in der genannten Bibliothek vorhanden ist[1]).

Die kirchlichen Accente erörtert eine Abhandlung des Codex *320* AA I. 18 vom Jahre *1451/2*. Der Traktat bietet folgende charakteristische Schlusswendung: *Hec pro Jesu matrisque eius laude et Alme huius Universitatis honore, nec non Polonoci generis universi profectu, succinctissime collecta sufficiant ..... Qui legit hec, videat, emendet singula, si scit, si nescit taceat ac ita stare sciat.* Der von mir in der Einleitung genannte zweite Musiktraktat des *Codex Gnesnensis* stimmt wörtlich mit dieser Krakauer Abhandlung überein, mit dem Unterschiede, dass in jenem Traktate der Text durch zahlreiche Notenbeispiele illustriert wird, während dieselben dem Krakauer Manuskript fehlen.

Ein im bereits genannten Codex *568* DD III 24 befindlicher, kaum eine Seite umfassender Traktat *de musica* beschränkt sich auf einige Angaben über den Ursprung der Musik, definiert sie und zählt die üblichen Teilungen derselben auf. Ausführlicheres Material enthält Codex *1861*, allerdings nur Abschriften, eine der *Musica* Cassiodors, eine zweite der *Sententiae de musica* des Isidorus Hispalensis. Die Bibliothek des für das Jahr *1458* zum Rektor der Universität gewählten Albertus de Opatów besass die Abschrift der Hucbaldschen *Musica enchiriadis (passim cum adscripcionibus marginalibus* A. de Opatów), sowie des Bernonischen

---

[1]) Der Traktat ist in folgenden *Codices* enthalten: Codex *546* DD III 14 vom Jahre *1427*, Codex *568* DD III 24 aus dem *XV.* Jahrhundert und Codex *1927* BB XXV vom Jahre *1444/5*. Die in dem letztgenannten Kodex befindliche Abschrift schliesst mit den Worten: *Explicit musica mgri. Johannis de Muris, concordans cum Musica Bohecii, per manus* Johannis Baccalarii de Elkusz, *in die s. marci 1445.*

Tonarius (item passim cum adnotacionibus marginalibus adscriptis manu A. de Opatów). Beide Traktate wurden später Eigentum der Krakauer Universitätsbibliothek, wo sie heute im Codex *1965* zu finden sind.

Während die bisher aufgezählten Codices, ausgenommen Codex *320* AA I 18, entweder nur Abschriften von Traktaten älterer Theoretiker enthalten, oder kurz den Inhalt derselben wiedergeben, verrät ein in dem schon erwähnten Codex *1927* BB XXV aufgenommener Musiktraktat eine selbständigere Fassung. Der Traktat, der auf 51 Seiten die Theorie des gregorianischen Chorals und das Monochord behandelt und sich besonders auf Boetius, Isidorus, Guido und J. de Muris beruft, ist folgendermassen disponiert: *De d ffinicione musice, unde dicatur musica, de divisione musice, quid utilitatis conferat musice noticia, de inventoribus et auctoribus artis musice, quid sit manus musica, quid clavis et alia, de sex syllabis artis musice, de numero et ordine syllabarum musicarum, de monocordo, de tropis.* Der Verfasser wird nicht genannt.

Neben der Universität Krakau waren es vor allem die Dom- Kollegiat- und Klosterschulen, in denen der Musikunterricht, wie im übrigen Europa, im Quadrivium erteilt wurde. Die hervorragende Bedeutung der Krakauer Universität stellte allerdings alle anderen Bildungsanstalten erheblich in Schatten. Immerhin erfreuten sich die Schulen der Diözesen Krakau, Breslau, Gnesen, Posen, Ermland, Kulm, Płock, Przemyśl, Lemberg, Wilno eines gewissen Rufes[1]).

Die theoretische Vorbereitung zur Gasangspraxis wird sich in diesen Schulen jedenfalls nach dem Vorbilde der Universität Krakau gestaltet haben. Ein gewisser Einfluss der Universität auf das platte Land ist indirekt aus dem Vorworte zu der im Codex AA I 18 befindlichen Abhandlung über die kirchlichen Accente nachweisbar. Der Verfasser, wahrscheinlich Petrus de Juniwladislavia, Magister der Univer. sität, erbittert über die ungeziemende und wenig einheitlich geregelte Ausführung der Lektions- und Psalmengesänge an vielen Kathedral- und Klosterkirchen, trotzdem doch in fast jeder Stadt Polens die Accentenlehre des Alexander[2]) bekannt sei und gelesen werde, fordert Lehrer und Sänger der

---

[1]) Cfr. Karbowiak, *Dzieje wychowania i szkół w Polsce.*

[2]) Gemeint ist jedenfalls das *Doctrinale puerorum* (gedr. in *Meyence* 1442) Alexanders von Villedieu (Gallus genannt), geb. 1170. Näheres im *Dictionaire d' Histoire et de Géographie*, Paris, Letouzey 1912, Fasciculus VII, S. 278.

genannten Schulen auf, seine Ermahnungen anzunehmen und zu beherzigen, die Fehler einzusehen und den Gesang zu verbessern: *Multi multas multifarie multiplicant modulaciones. Et tamen vix sit per poloniam opidum, in cuius scola non legeretur* Alexandri *doctrinale actum. Denique cathedralibus et claustralibus ecclesiis adeo perrarissimi sunt, qui in accentuacionibus ac psalmorum leccionibus non exorbitent, in tantum, ut ne dumtaxat errorem suum pertinaciter defendant.... Audiant ergo illi, qui aberrare nolunt, et subsanationem pati. Audiant nec pudeant velle doceri duces cecorum.....*

Der kurze Einblick, den wir in die Choraltheorie Polens gewonnen haben, lässt das damalige musiktheoretische Schaffen nicht gerade im besten Lichte erscheinen. Den musiktheoretischen Vorlesungen fehlt ein consequent durchgeführtes, pädagogisches System. Die musiktheoretische Literatur des Mittelalters ist spärlich vertreten. Von originellen polnischen Musiktraktaten können nur zwei namhaft gemacht werden, der des *Codex 320* und *1927*. Dazu kommt der Traktat Szydlovitas. Allerdings lässt sich nicht leugnen, dass wenigstens der gute Wille vorhanden war, das musiktheoretische Niveau zu heben. Ein Beweis dafür ist die Vorrede zu dem Traktat des Petrus de Juniwladislavia, ein Beweis auch der das ernstliche Streben verfolgende Traktat Szydlovitas, die *scolares* in der Choraltheorie gründlich auszubilden.

Günstiger als die Theorie stellt sich die Praxis des Chorals dar.

§ 2.

Die Choralpraxis.

Wenn die katholische Kirche den gregorianischen Choral als ihren eigenen Gesang erklärt, so ist es Aufgabe und Pflicht derselben, und zwar des Papstes und der bischöflichen Behörden in erster Linie, über die Reinheit und würdige Ausführung desselben zu wachen.

Uns interessiert vor allem die Frage, wie die bischöflichen Behörden Polens im XV. Jahrhundert dieser Aufgabe gerecht wurden. Von den hier ins Gewicht fallenden Synodalbeschlüssen ist ein grosser Teil verloren gegangen. Die bis heute erhaltenen und zugänglichen Akten bringen über den kirchlichen Choralgesang nur unbedeutende Nachrichten. Reichhaltiger, wenn auch nicht besonders umfangreich, ist das in den Provinzialstatuten und bischöflichen Erlassen befindliche Material, fast ausschliesslich jedoch der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehörend.

Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts kommen ausschliesslich die Statuten des Gnesener Erzbischofs und Primas von Polen, Nicolaus Trąba, inbetracht, in denen der Dom- und Kollegiatgeistlichkeit das Absingen aller kanonischen Horen zur religiösen Erbauung des versammelten Volkes als Pflicht auferlegt wird: *Statuimus, ut deinceps, nedum in cathedralibus, verum etiam in collegiatis ecclesiis, omnes horae canonicae per vicarios ipsarum ecclesiarum decantentur, ut eo amplior ad ecclesias populi devotio excitetur*[1]). Das Dekret ist also ein Beweis dafür, dass die kanonischen Horen vor seiner Veröffentlichung nur teilweise, nur in den Kathedralkirchen, nur rezitiert, nicht aber gesungen wurden.

Soll das Verständnis für den Choral unter der Geistlichkeit geweckt werden, so gilt es vor allem bei der Jugend das rechte Fundament zu legen. Dessen war sich der Krakauer Bischof Thomas Strzępiński wohl bewusst, wenn er von den Priesteramtskandidaten seiner Diözese ein mindestens drei Jahre währendes praktisches Choralstudium in der Krakauer Domschule, oder auch in einer der Kollegiatschulen verlangt: De clericis promovendis ad ordines. *Cum ecclesie expediat habere ministros idoneos, qui iuxta dictum propheticum sciant psallere sapienter et divinas laudes debite exsolvere omnium creatori, proinde statuimus et observari precipimus, quatenus omnes et singuli dioecesis nostre clerici ad sacros ordines cupientes promoveri, stent et morentur in scolis circa ecclesiam nostram kathedralem Cracoviensem, aut quamcumque collegiatam, in qua hore canuntur canonice, ad minus tribus annis, ut sic in horis canonicis et cantibus et laudibus divinis abilitati, commodius in suo ordine valeant ecclesiis deservire*[2]). Ein wahrhaft glänzendes Zeugnis für einen um die Pflege des Choralgesanges in seiner Diözese besorgten Bischof.

Gegen Ende des Jahrhunderts wächst das Interesse der bischöflichen Behörden für den gregorianischen Choral. Die sämtliche Diözesen Polens verpflichtenden Provinzialstatuten vom Jahre 1493 gehen schon auf die Choralausführung selber näher ein, treten energisch gegen solche Kantoren auf, die durch einen allzu weltlich und theatralisch aufgefassten Choralvortrag die fromme Würde desselben heruntersetzen, und stellen diejenigen bloss, die bei den komplizierteren Neumen-

---

1) *Statuta provincialia toti provincie Gnesnensi, Posnan. Vratislavien., Cracovien. ceteris et singulis episcopatibus sub archiepiscopatu contentis.* (In dem Archiv des Posener Domkapitels.)

2) *Statuta* Thomae Strzempiński, *Episcopi Cracoviensis*, Krakauer Domarchiv, A. 1459.

figuren den Kopf verlieren, in der Verwirrung immer wieder von vorne beginnen, dazu noch jedesmal falsch intonieren*i Arguendi sunt illi cavillatores, non cantores chori, qui propter unum accentum aut tonum variatum vel erratum faciunt silentium, quod tamen sepe contingit, et male et iterum reinciunt. Quip: potius dicendi sunt divinorum turbatores, quam cantores.* In denselben Statuten heisst es an einer anderen Stelle: *Caveat horas canonicas cantans, ne lascivos et dissolutos cantus ibi personet, sicut quidam theatrales secularium chorearum cantilenas confictis modulationibus spiritualium consonantiarum discantiscant. Contra quos est apostolus ad Ephesios, dicens: cantantes et psallentes in cordibus vestris domino*[1]). Diese scharfen Ermahnungen zeugen von einer ziemlich argen Zerrüttung der Choralverhältnisse, beweisen aber zugleich das gründliche Verständnis der bischöflichen Behörde für die bedeutsame Stellung des gregorianischen Gesanges im liturgischen Gottesdienste, sowie die aufrichtige Absicht einer energischen Reform.

Die Durchführung einer in der ganzen Diözese einheitlichen Gesangsweise liess sich ganz besonders der um die Wende des XV. Jahrhunderts regierende Breslauer Bischof Wenceslaus angelegen sein, indem er diese Einheitlichkeit nach dem Vorbilde des Choralgesanges der Kathedralkirche zu normieren bestimmte: *Accentus et cantus sit idem cum ecclesia cathedrali: Quia non licet membra a capite recedere..... districte percipiendo mandamus statuendo, quatinus omnes et singuli clerici beneficiati nostre dioec. et praesertim ecclesiarum parochialium rectores necnon collegiate ecclesie in divinis officiis et missarum celebrationibus, inchoationibus et conclusionibus collectarum, in accentibus epistolarum et evangeliorum et notis prefationum eundem ordinem ritum et morem, quem tenet nostra ecclesia cathedralis.... teneant diligenter et observent.....*[2]).

Auch in den Klöstern war man bemüht, der Choralpflege die nötige Sorgfalt zu widmen. So geben die für ganz Polen verbindlichen Regeln des Bernardinerordens vom Jahre 1488 den Brüdern die Weisung, beim Chorgesange das rechte Mass zu beobachten, von einem aufdringlichen Geschrei sowie einer unnötigen Verschleppung sich frei zu halten und die vorgeschriebenen Pausen sowohl in der Psalmodie, als bei dem

---

[1]) *Statuta provincialia toti provinciae Gnesnensi, Posn., Vratislav., Cracov., ceteris et singulis episcopatibus*, 1493. *Raczyńskische* Bibliothek IV. H. K. 30, Posen.

[2]) *Constitutiones Sinodales* der Diözese Breslau 1497, Bibl. des *Tow. Przyj. Nauk* 16, 704, Posen.

Absingen der Hymnen gewissenhaft zu wahren: *Cantus sit moderatus non clamorosus et sine taediosa pertractione, pausa tamen debita, tam in psalmodia, quam hymnis omnino servetur*[1]).

Noch besser wird sich die Praxis des Chorals beurteilen lassen, wenn wir in der Tätigkeit des Sängerpersonals nähere Umschau halten, und zwar besonders derjenigen Kirchen, die den übrigen gegenüber eine dominierende Stellung inne hatten, also vor allem der Kathedralkirchen.

In den polnischen Kathedralen lag die Ausführung des gregorianischen Chorals teils in den Händen der musikalischen Domvikare, die ein besonderes Sängerkollegium der Kantoren, Psalteristen oder auch Gratialisten bildeten, teils wurde sie den Scholaren der Kathedralschulen anvertraut.

Aus den Statuten des Posener Domkapitels wissen wir, wie sich ungefähr die Singpflichten auf das Sängerkollegium der Posener Kathedrale und auf die Scholaren verteilten. Danach waren die Domvikare angehalten, die Offiziumsgesänge des Sonntags vor Aschermittwoch und der beiden folgenden Tage, sowie die Gesänge während des Hauptgottesdienstes an diesen beiden Tagen auszuführen. Den Singpflichten während der *Summa Missa* desselben Sonntags hatten die Scholaren gerecht zu werden: *D. D. Praelati et Canonici attendentes antiquam consuetudinem observatam semper in ecclesia Posnaniensi, statuerunt, ut vicarii Ecclesiae praefate Posnaniensis cantent omnia officia divina in diebus carnisprivii, excepta summa missa Dominica eadem, quam scholares decantabunt: Vesperae vero, Completorium eiusdem diei et aliis duobus sequentibus, ac etiam summam missam praefati D. D. vicarii decantare erunt obligati*[2]). In ähnlicher Weise wird sich jedenfalls der Gesangsturnus das ganze Jahr hindurch gestaltet haben: der gesammte Offiziums- und Messgesang lag den Domvikaren ob, der Gesang während der sonn- und festtäglichen Hochämter den Scholaren.

Aus derselben Sitzung des Kapitels erfahren wir, dass dem Magister der in *Summo Posnaniensi* gelegenen Domschule die Pflicht auferlegt wurde, zum mindesten mit acht Scholaren in der, der Kathedrale unterstellten St. Nicolaikirche bei grösseren Festlichkeiten den *cantum choralem* des Hauptgottesdienstes zu besorgen: *Item Domini decreverunt, quod Magister Scholae, in Summo Posnaniensi pro tempore existens, singulis*

---

1) *Regulae ordinacionis provincialis* 1488, Krakau, Bernardinerkloster

2) *Statuta ecclesiae Posnaniensis* vom Ende des XV. Jahrhunderts, Posener Kapitelsarchiv.

festivitatibus, per populum celebrare solitis, pro cantu Summae Missae ad Ecclesiam Sancti Nicolai dirigere teneatur Scholares, cantare cantum choralem scientes, ad minus octo....[1])

Für den Kathedralgesang erhielten die Scholaren eine besondere Entschädigung. Das Reglement des Posener Domkapitels vom Jahre 1467 z. B. setzt ihnen je ein Mass Mehl wöchentlich aus: *Scholaribus ecclesiae cathedralis assignetur mensura farinae pro qualibet septimana pro labore et cantu in ecclesia.*

Ganz besonders tüchtig scheinen die Singknaben der Krakauer Kathedrale gewesen zu sein. In einer, im Jahre 1404 zu Krakau gehaltenen Synodalpredigt rühmt nämlich Andrzej Łaskarz ihren mustergültigen und erhebenden Gesang, der in ganz hervorragender Weise zur Verherrlichung des in der Kathedrale abgehaltenen Gottesdienstes beigetragen hätte[2]).

Oft wurde die tätige Anteilnahme der Scholaren an den Kathedralgesängen dann verlangt, wenn verewigter Wohltäter der Domschule in einem Trauergottesdienste gedacht werden sollte. Als z. B. ein solcher Wohltäter der Gnesener Domschule, Nicolaus de Górka, *canonicus Gnesnensis*, im Jahre 1429 gestorben war, wurden auf Grund einer testamentarischen Vermachung des Domherrn 16 Scholaren verpflichtet, alljährlich am Todestage des Verstorbenen und jedesmal an einem der Quatembertage, die Trauervigilien, sowie die Gesänge der Trauermesse unter der Leitung des Rektors der Schule oder seines Stellvertreters auszuführen: *.... quod rector ipse per se vel alium cum sedecim ad minus scolaribus scole predicte anniversarium die Obitus dicti Nicolai cancellarii et insuper vigilias novem lectionum cum missa defunctorum quarta vel quinta aut sexta feriis singulis Quatuortemporibus anni pro eiusdem domini* Nicolai *cantet....*[3]).

Diese und ähnliche Obliegenheiten erfüllten die Singknaben zeitweise nicht allzu vorbildlich und eifrig. Ein Beweis dafür ist die, am 17. September des Jahres 1480 abgehaltene Sitzung des Domkapitels. Die damaligen Scholaren scheinen eine recht starrköpfige und wilde Gesellschaft gewesen zu sein, die dem Domkapitel vielen Gram bereitete. An allen Sonn- und Feiertagen war es nämlich ihre Pflicht, im Kathedralchor die kanonischen Horen zu singen, und zwar die Prim,

---

[1]) *Statuta ecclesiae Posnaniensis* vom Ende des XV. Jahrhunderts, Posener Kapitelsarchiv.

[2]) Karbowiak, Dzieje wychowania etc.

[3]) *Archiv des Gnesener Konsistoriums*, folio 183 sequ.

Terz und Sext vor dem Hauptgottesdienste, die Non nach demselben. Ein andächtiges und gemessenes Psalmodieren nach bereits vollendetem Gottesdienste hiess aber doch die Geduld temperamentvoller junger Leute auf eine zu harte Probe stellen. In regelloser Hast und mit grösster Nachlässigkeit wurde also die Non heruntergesungen, bis zu dem Grade, dass die vorgesetzte Behörde sich genötigt sah, energisch einzuschreiten. Leider wussten sich die Domherrn schliesslich keinen anderen Rat, als die Gunst der Scholaren mit sechs täglichen Rationen Brot, ebensoviel Rationen Fleisch und Fisch oder zwölf Eiern, einer Ration Hülsenfrüchte und einem Mass Bier zu erkaufen. Dafür wurde ihnen allerdings die Pflicht auferlegt, alltäglich in der Kathedrale, jedenfalls nach dem *Sanctus* der Hauptmesse, gewisse *antifonas* oder *canticas* zu singen. Die Vermittlerrolle zwischen dem Domkapitel und den renitenten Scholaren hatte der Domherr Wladislaus Glamboczky übernommen. Ihm ist es besonders zu verdanken dass der Offiziumsgesang der Kathedrale wieder in die rechten Bahnen gelenkt wurde: *Dnus* Vladislaus Glamboczky, *decretorum doctor, canonicus Gnesn., attendens, quomodo in hac ecclesia diebus dominicis et festivis nona per scolares torrenter et perfunctorie canitur, quodque reformare intendens, ipsis scolaribus singulis diebus refectionem dare obtulit ad beneplacitum sue voluntatis, videlicet VI porciones panum, VI carnium aut piscium aut XII ova et unum legumen sive pulmentum et unam anforam cervisie, qui scolares cum aliis.... singulis diebus certas antifonas sive canticas in missis altaris post Sanctus cantare tenebuntur*[1]),

Einen gewissen Massstab für die Leistungsfähigkeit eines Sängerchores bietet ohne Zweifel das von demselben benutzte Notenmaterial. Von den polnischen Kathedralen waren die Krakauer und Gnesener besonders reich mit Chorbüchern ausgestattet.

Die Krakauer Kathedrale besass folgende im XV. Jahrh. verfasste Chorbücher[2]):

a) an Gradualien:

1. *M. S. 74.* vom Jahre 1406. Text und Noten von einem gewissen Stanislaus, auf Befehl und Kosten des Königs Johann Albrecht, ergänzt und illuminiert von Thomas.
2. *M. S. 75.* Text und Noten von Stanislaus, illuminiert von Thomas. Erste Hälfte des XV. Jahrh.[3]).

---

[1]) *Archiv des Gnesener Domkapitels*, A. 1480 in capitulo, Septembris 17.

[2]) *Krakauer Dombibliothek.*

[3]) Die mutmasslichen Angaben der Entstehungszeit sind paläographisch begründet.

3. *M. S. 76* mit Messen zu Ehren der Heiligen, von Seite 28 an Hymnen zu Ehren der heilg. Patrone Polens. Erste Hälfte des XV. Jahrh.
4. *M. S. 77.* Messen für das ganze Jahr. Ende des XV. Jahrh.

b) an Antiphonarien:

1. *M. S. 79. Antiphonarium de Tempore*, geschrieben von Jan z Samborza, Mitte des XV. Jahrh.
2. *M. S. 82.* Ende des XV. Jahrh. Petrus Postawa de Proszowice, *vicarius Ecclesiae Cathedralis scripsit*, mit Antiphonen und Hymnen für die Sonn- und Festtage des Jahres.
3. *M. S. 86. De Sanctis.* Johannes Samborita *scripsit et complevit.* Mitte des XV. Jahrh.
4. ein *Passionale (M. S. 90)* für die Charwoche vom Jahre 1489, mit der Bemerkung: *Iste liber est comparatus per venerabilem Dominum* Johannem Goslawski, *Canonicum Cracoviensem.*

Ausserdem birgt die Krakauer Dombibliothek eine ganze Reihe von geschriebenen und gedruckten Messbüchern aus dieser Zeit.

Die dem XV. Jahrh. angehörenden Chorbücher der Posener Kathedrale sind leider nicht mehr an Ort und Stelle vorhanden. Eine Aufzählung derselben ist demnach unmöglich. Das Protokoll des Posener Domkapitels vom 20. November des Jahres 1434 bietet indessen einen Anhaltspunkt. Danach wurde auf Bitten des Scholastikus der Domschule *in Summo Posnaniensi* ein Graduale aus dem Inventar der Kathedrale den Scholaren zur Benutzung und zu Übungszwecken überlassen: *Item ibidem graduale antiquum, quod est ecclesie Posnaniensis, ad peticionem vener. dni* Nicolai *scolastici Posn. ad usus scole summi Posn. concesserunt*[1]). Aus dieser Kapitelssitzung entnehmen wir also gleichzeitig, dass die Zöglinge der Domschule einen geregelten Unterricht im Choralgesange empfingen.

Recht ansehnlich war das Notenmaterial der Gnesener Kathedrale. In dem Verzeichnis des Dominventars aus dem Jahre 1450 z. B. werden folgende Angaben gemacht:

1. *Item quatuor antiphonaria: duo nova et duo antiqua,*
2. *Item liber prefationum cum Venite de nota.*
3. *Item quinque psalteria: duo per dnum.* Vincencium *et tria per dnum.* Gorkau.

---

[1]) *Acta capituli Posnaniensis*, A. 1434, Novembris 20, in Capitulo generali.

4. *Imprimis tria missalia maiora: unum de dono dni* Jastrzambyecz, *secundum de dono dni* Jaschkonis, *decani Gnesn. et tercium de dono dni* Slupkonis.
5. *Item alia XIII minora communia*[1]).

Die ebengenannten Chorbücher scheinen nicht mehr vorhanden zu sein. Dagegen werden eine Anzahl Messbücher aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh., sowie ein Graduale (M. S. 170) vom Jahre 1418 noch heute in der Gnesener Dombibliothek aufbewahrt. Eins von den Missalien (M S. 169) enthält folgende Bemerkung: *Anno Domini mcccc XXXIIII isto die obiit dominus* Nicolaus *dictus* Slupek, *qui hoc missale donavit ecclesiae, cujus anima requiescat in pace.*

Das Graduale mit dem *Proprium de tempore, de sanctis,* dem *Commune sanctorum,* dem *Ordinarium Missae* und einigen *Prosae* war, bevor es in das Dominventar aufgenommen wurde, Eigentum der Gnesener Klarissinnen, wie aus der in polnischer Sprache abgefassten Aufschrift hervorgeht: *Ten Graduał jest Sióstr Klarysek. Po Łacinie S. Klara, po Polsku S. Jasna.*

Ganz besondere Verdienste um die Bereicherung und die Revision der Chorbücher der Gnesener Kathedrale erwarb sich Fridericus, Cardinalis Jagiellończyk, Primas von Polen, Erzbischof von Gnesen und Bischof von Krakau, ein Sohn des polnischen Königs Casimir Jagiellończyk. Seine Regierungszeit als Erzbischof von Gnesen fällt in die Jahre 1493 bis 1503.

Das Protokoll der Kapitelssitzung vom 30. Oktober des Jahres 1499 zeugt von dem Interesse des Erzbischofs für den Choralgesang: *Ibidem a Rmo Dno nostro Cardinali Archiepo duo libri, videlicet Graduale et Antiphonare, sunt portati et dati pro ecclesia Gnesn. et ipsis usu*[2]).

Einen tüchtigen Beirat fand der Erzbischof in der Person des Gnesener Domherrn Klemens *aus* Piotrkow. Schon im Jahre 1492 hatte Klemens den Plan gefasst, ein neues Antiphonar auf eigene Kosten anfertigen zu lassen und sich zu diesem Zwecke nach Krakau begeben, um dort mit dem Kopisten, dem Domvikar Abraam, das Nötige zu vereinbaren. In diesen Bestrebungen wurde er sowohl von dem Erzbischof Friedrich, als auch vom Gnesener Domkapitel bereitwilligst unterstützt[3]). Das siebenbändige Werk kam endlich im Jahre 1506 zustande und ging nach dem im Jahre 1509 erfolgten Tode des Domherrn durch testamentarische Vermachung in den Besitz der Gnesener Kathedrale über. In der Sitzung vom

[1]) *Acta Capituli Gnesnensis.*
[2]) *Acta Capituli Gnesnensis.*
[3]) Korytkowski, *Prałaci i Kanonicy*, III S. 218—221.

9. Mai des Jahres 1509 wurde es feierlich dem Domkapitel übergeben: *Feria quarta in crastino s. Stanislai, que fuit nona mensis maii, domini fuerunt capitulariter congregati in loco capitulari... Ibidem venerabiles domini* Paulus Zalesszie, *doctor, et* Mathias Kijowski, *canonici Gnesnensis et executores testamenti olim* Clementis de Pyotrkow, *doctoris, huius ecclesie canonici, donaverunt eidem ecclesie gnesnensi antiphonarium in septiplici volumine satis optime et cum multo sumpto comparatum*[1]).

Von diesem Antiphonar befinden sich vier Bände unter der Signatur M. S. 94/7 in der Gnesener Dombibliothek.

Die Charakterisierung der Choralpraxis Polens würde ein unvollständiges Bild ergeben, wenn wir es unterliessen, die im XV. Jahrh. daselbst gesungenen Choralmelodien selber einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Die führende Stellung in der Choralpraxis hatte der Dom zu Krakau inne, war doch Krakau überhaupt der Mittelpunkt Polens für Bildung und Wissen. Die dort gebrauchten Choralmelodien galten als Muster für ganz Polen, ja sogar für die Gnesener und Posener Kathedralen. Ein Beweis dafür ist der erwähnte Gnesener Domherr Klemens aus Piotrkow, der die Abfassung seines siebenbändigen Antiphonars einem Krakauer Kopisten, dem bereits genannten Domvikar Abraam, anvertraut. Es liegt wohl auf der Hand, dass sich dieser Domvikar bei der Redaktion und Kopierung getreu an die Chorbücher seiner Kathedrale hielt. Die Hegemonie des Krakauer Choralgesanges folgt auch aus der Ordination der Psalteristen der Posener Kathedrale vom Jahre 1512: *Qui quidem Psalteristae.... cantabunt et cantare tenebuntur psalterium Divinis cessantibus iuxta modum et ordinationem Ecclesiae Cracoviensis*[2]). Gehört auch diese Verfügung nicht strikte in das XV. Jahrh., so ist sie doch entschieden unter dem Einfluss der Tradition verfasst: den neuen, ihr Amt antretenden Sängern werden die herkömmlichen Singpflichten eines Psalteristen eingeschärft. Noch heute sind in der Posener wie in der Gnesener Kathedrale aus Krakau stammende Chorbücher im Gebrauch.

Die interessanteste Aufgabe wird also darin bestehen, eine besondere Aufmerksamkeit den Melodien der Krakauer Kathedrale zu widmen. Zu diesem Zwecke sollen einige *traditionelle* Melodien mit den *Krakauern* zum Vergleiche nebeneinander gestellt werden:

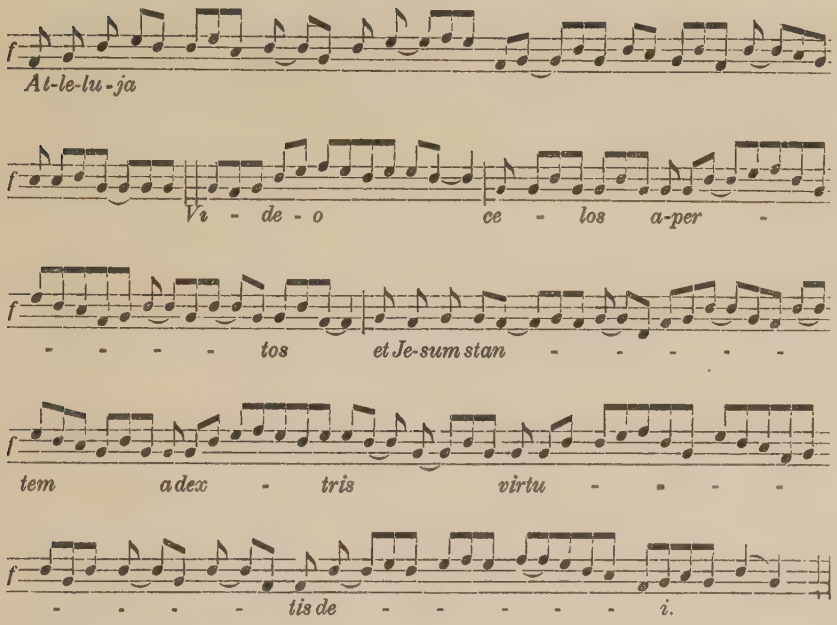
---

[1]) *Acta decretorum capituli Gnesnensis.* (IV K 14).

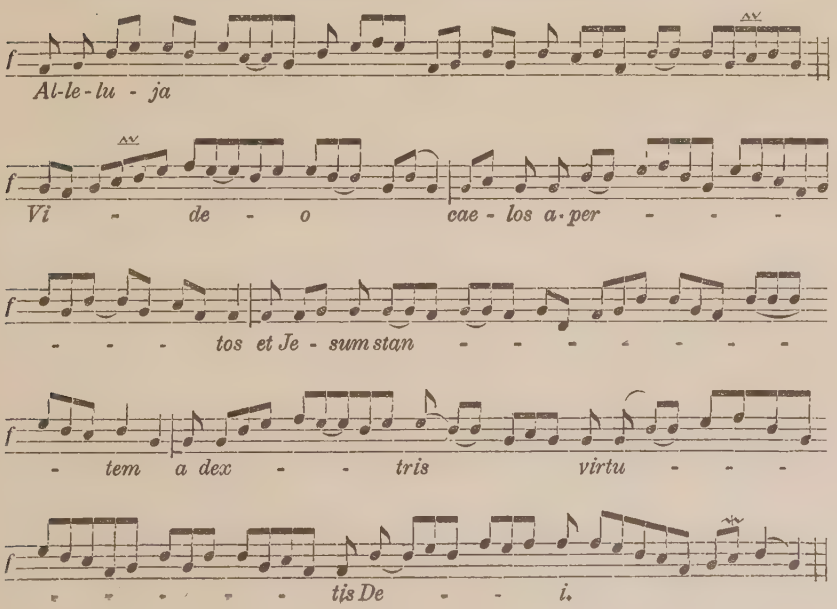
[2]) *Posener Kapitelsarchiv*, Kapitelssitzung vom 7. Juli 1512.

I.

a) *Schluss des Graduales* in festo Sti. Stephani *mit Alleluja.* (Krakauer Graduale, XV. Jahrh., 4. Liniensystem, gothische Neumen, Krakauer Dombibliothek).

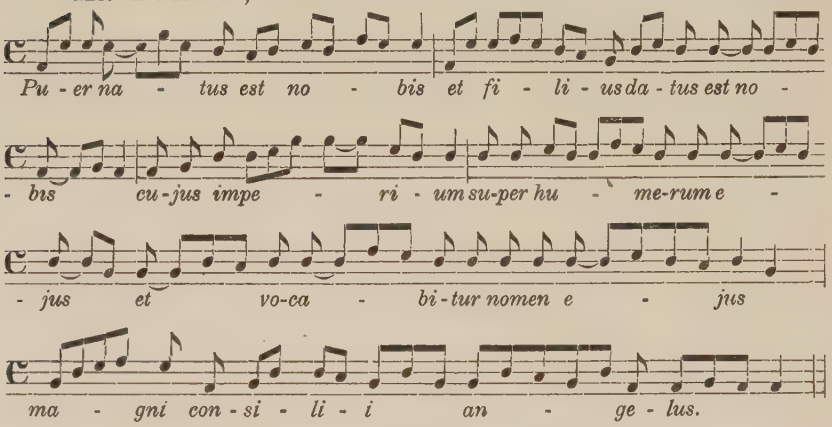


b) *Dazu dieselbe Stelle aus dem* Antiphonnaire de Saint Grégoire, *IX. Siècle, Bibl. de S. Gall. No. 359* (Paléographie musicale I, Solesmes 1889, Pl. XVI):

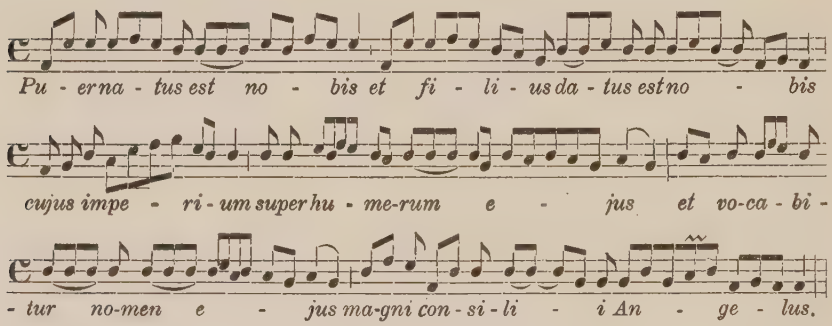


II.

a) *Introitus* in die Nativitatis *aus einem anderen Graduale dss XV. Jahrh.* (4. Liniensystem, gothische Neumen Kr. Dombibl.):

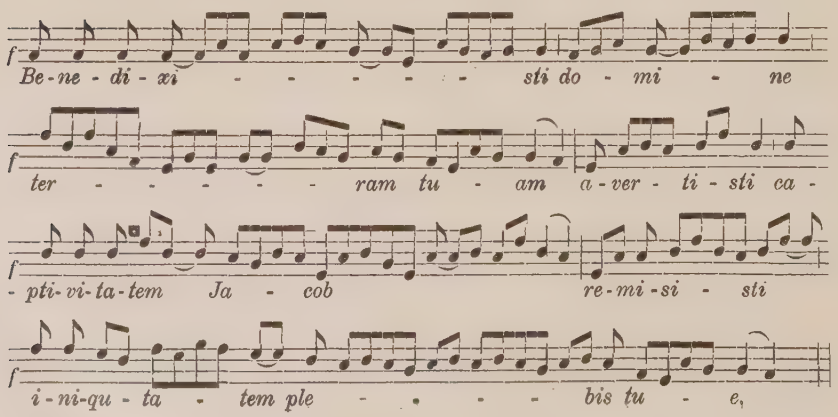


b) *derselbe Introitus* nach der Vaticana:

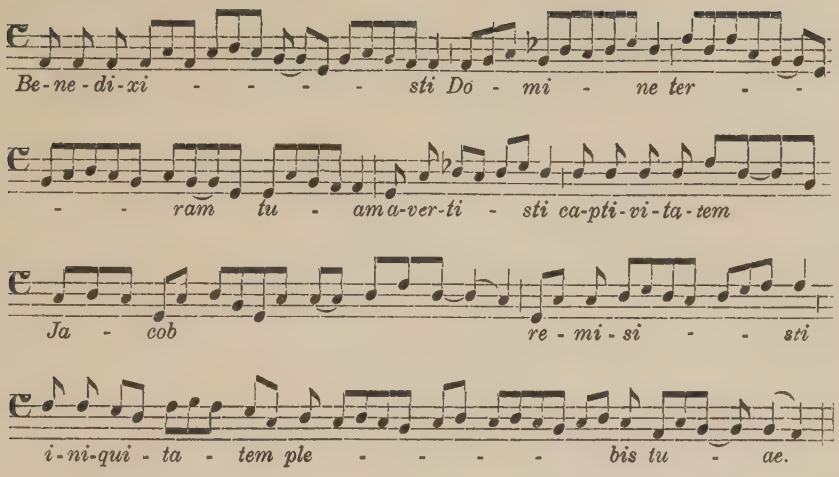


III.

a) *Offertorium* der Missa de Dominica tercia Adventus. Kr. Graduale des XV. Jahrh. (4. Liniensystem, gothische Neumen, Kr. Dombibl.):



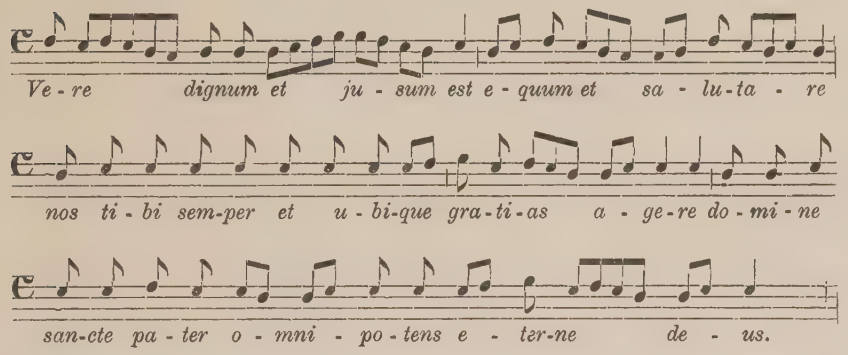
b) nach der *Vaticana:*



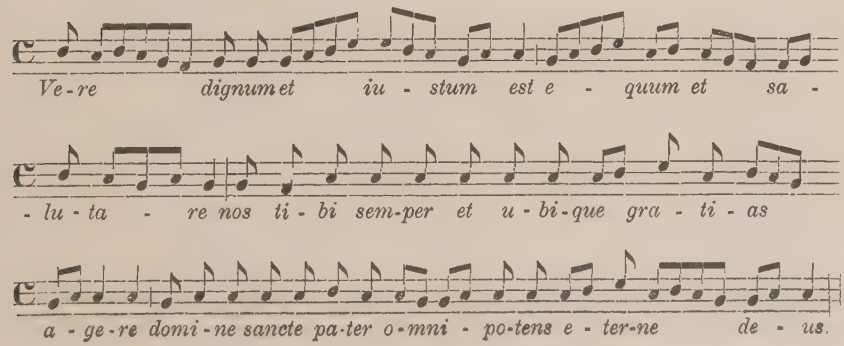
IV.

An vierter Stelle soll der Anfang einer feierlichen Präfatiansweise aus Missalien der Krakauer *und* Gnesener *Dombibl. folgen:*

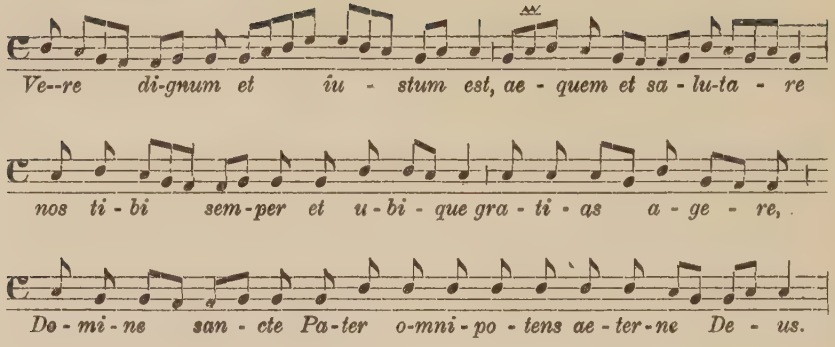
a) *Kr. Missale, Ende des XV. Jahrh.* (4. Liniens. gothische Neumen):



b) *Gnesener Missale, Ende des XV. Jahrh.* (4. Liniens. gotische Neumen):

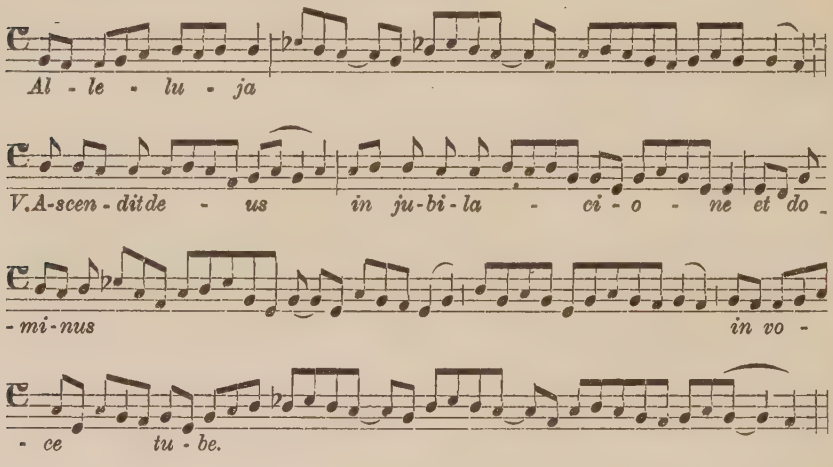


c) *Vaticana:*

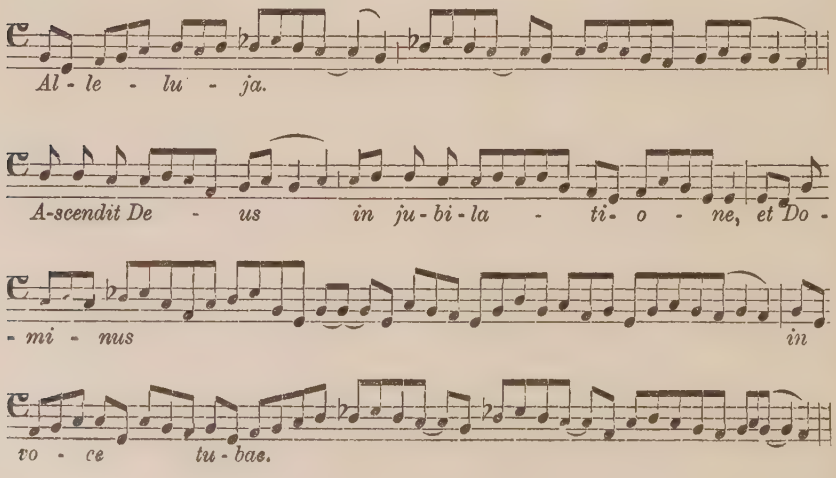


V.

a) Alleluja *und* Versus *aus dem Introitus der Himmelfahrtsmesse eines Gnesener Graduals vom Jahre 1418* (4 Liniensystem, gothische Neumen):



b) *Vaticana:*



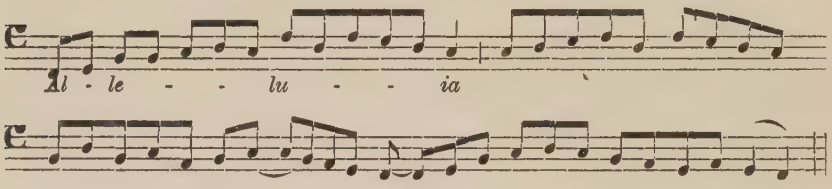
Alle diese Beispielen bringen den traditionellen Charakter der Gnesener und Krakauer Melodien ganz unzweideutig zum Ausdruck. Lassen sich auch gewisse Abweichungen von der Paléographie resp. der Vaticana nachweisen, so ist doch die Zahl derselben verhältnismässig gering. Die unter Nr. 4 und 5 notierten Beispiele stehen sowohl der Melodie, als auch dem neumatischen Notenbilde nach einander am nächsten. In dem Beispiele der 3. Nummer zeigt sich nur in der Neumenfigur vor der letzten Silbe des Wortes *Benedixisti* ein auffallender Melodieunterschied. Hervorzuheben wäre auch das Fehlen des *Quilisma* und *b molle* in dem Krakauer Offertorium. Neumenvarianten sind mehrfach anzutreffen. So z. B. notiert das Kr. Graduale die erwähnte Neumenfigur über *Benedixisti* als *Virga praetripunctis*, die Vaticana als *Quilisma subbipuncte*, diejenige über der Silbe *ti* im Worte *avertisti* erscheint im Kr. Gr. als Podatus. Die letzte Neume über dem Worte *Jacob* ist im Kr. Gr. ein *Torculus flexus*, in der Vaticana ein *Torculus pressus*, die Neumenfigur über der letzten Silbe des Wortes *iniquitatem* im Kr. Gr. eine *Bistropha*, in der Vaticana ein *Cephalicus*. Der für das zweite Beispiel charakteristische Quintensprung über *puer* und *et* wird sowohl von dem Kr. Gr., als auch von der *Vaticana* gewahrt, im wesentlichen ist auch die Melodielinie die gleiche, das Notenbild hingegen verschieden. Die Neume über dem dritten Worte *est* z. B. stellt sich in dem Kr. Gr. als *Podatus* dar, in der Vaticana als *Tristropha*, diejenige über der Silbe *e* des zweiten *eius* in dem Kr. Gr. als *Torculus resupinus* mit *Pressus*, die der Vaticana als *Torculus subbipunctis*, die Neumenfigur über der ersten Silbe des Wortes *angelus* im Kr. Gr. als *Pes subbipunctis resupinus*, in der Vaticana als *Torculus* + *Quilisma*. Ebenso lassen die Beispiele der ersten Nummer den verwandten melodischen Grundzug ohne weiteres erkennen. Bezeichnend ist das einmütige Festhalten an gewissen Neumengruppen, wie z. B. über den Worten *apertos* und *virtutis*: *f g a d f*, *g f e c d*, nur vereinigt Gregors Antiphonar das *f* der ersten Figur mit dem kurz vorhergehenden zu einer *Bistropha* und notiert die Wendung *g a d f* als *Pes subbipunctis*, das Kr. Gr. hingegen als *Scandicus subbipunctis*. Die zweite Melodiewendung stimmt auch dem Notenbilde nach in beiden Codices überein, erscheint nämlich als *Pes subbipunctis resupinus*.

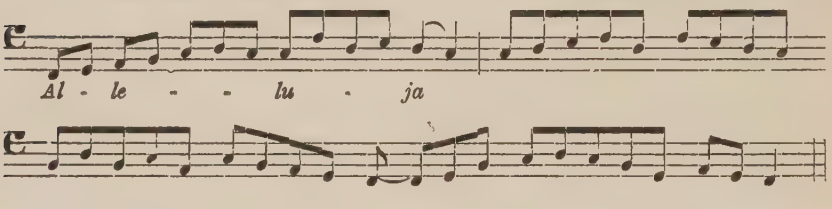
Dass Szydlovita, ein *civis Cracoviensis*, seine Musikbeispiele *Krakauer* Chorbüchern entnommen hat, ist wohl mit Bestimmtheit anzunehmen. Einige dieser Beispiele sollen mit der *Vaticana* sowohl, als auch mit einem, zwar erst im Jahre 1740 wiedergedruckten, im wesentlichen jedoch die traditio-

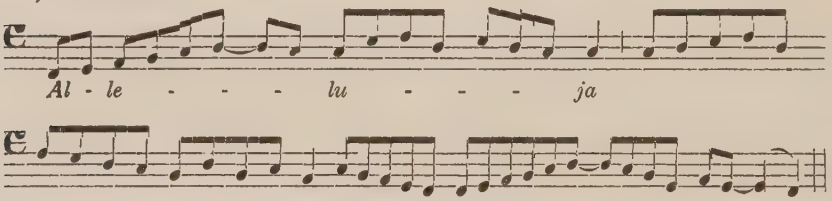
nellen Melodien enthaltenden *Krakauer* Chorbuche verglichen werden.

I.

Das *Graduale Alleluja* in Festo Assumptionis B. M. Virgnis.

a) Szydlovita (Cap. VIII):

b) *Graduale Cracoviense* (Chorbuch der Posener Kathedrale):

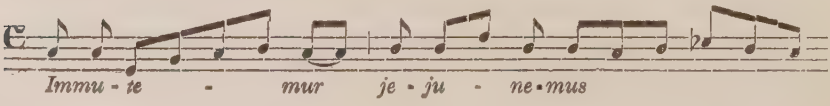


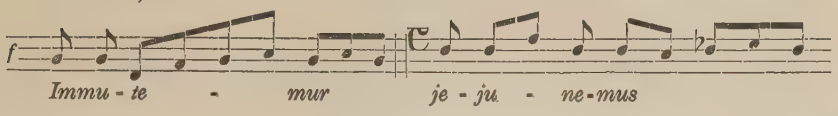
c) *Vaticana:*

Erscheint auch die melodische Fassung der Vaticana, besonders an zwei in der Übertragung durch Sextolen gekennzeichneten Stellen, Szydlovita und dem Graduale Cracoviense gegenüber in einem melismenreicheren Gewande, so ist doch die traditionelle Form des Krakauer Allelujas, sowie desjenigen Szydlovitas unverkennbar.

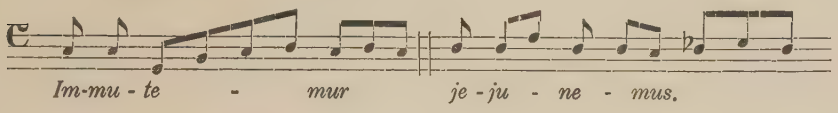
Anstelle des Graduale Cracoviense soll unter der zweiten und dritten Nummer ein ebenfalls traditionelles, im Jahre 1725 wiedergedrucktes Processionale Cracoviense in ein Verhältnis zu Szydlovita und der Vaticana gebracht werden.

II.

Die Antiphon des Aschermittwochs *Immutemur:*

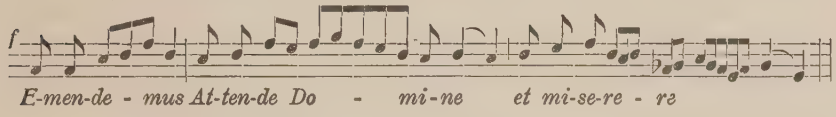
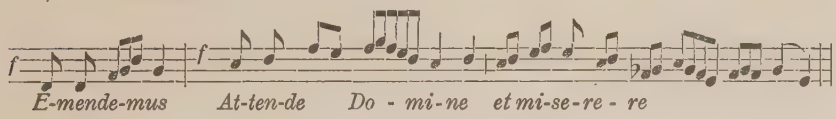
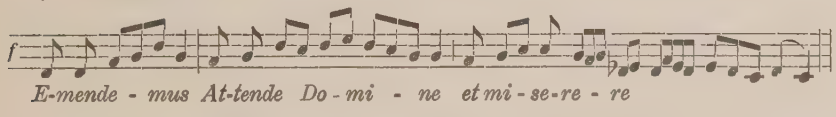
a) Szydlovita (Cap. 8):

b) *Processionale Cracoviense* (Chorbuch der Posener Kathedrale):



c) *Vaticana:*

Durch die *Bistropha* über der Silbe *mur* und den letzten *Climacus* gestaltet sich die Melodie Szydlovitas im Vergleiche mit den beiden anderen etwas abweichend; im übrigen stimmen die drei Beispiele völlig überein, auch inbezug auf die *Quarte* am Anfang der Antiphon und das *b molle* am Schlusse derselben, abgesehen von der sonst völlig belanglosen tieferen Lage des *Immutemur* im Processionale Cracoviense.

III.

Das Responsorium am Aschermittwoch *Emendemus.*

a) *Szydlovita* (Cap. VIII):

b) *Processionale Cracoviense:*

c) *Vaticana:*

Wesentliche Melodieunterschiede sind hier nur über der Silbe *ne* im Worte *Domine*, einige Varianten über *et miserere* vorhanden. Die Tonfolge über den beiden ersten Silben des Vatikanischen *Domine* ist die gleiche, wie diejenige über der ersten Silbe desselben Wortes bei Szydlovita und im Processionale, nur die Silbenverteilung gestaltet sich verschiedenartig, wodurch auch das Neumenbild verändert wird.

Alle eben angeführten Beispiele liefern den unzweideutigen Beweis, dass die in Polen gesungenen Choralmelodien durchaus den Stempel der Tradition tragen.

Diese Tatsache bezieht sich jedoch nicht nur auf das XV. Jahrh. und überhaupt auf die Zeit vor dem Erscheinen der *Editio Medicaea* ausschliesslich. In dem Festhalten am traditionellen Choral liesse sich ein besonderes Verdienst Polens auch schwerlich erblicken, war doch die kirchliche Choralpraxis vor dem Trienter Konzil im allgemeinen von dem Geist der Überlieferung erfüllt. Erst die Zeit nach dem Konzil versetzte dem traditionellen Choral durch das pseudoreformatorische Unternehmen der Jahre 1614/15 den Todesstoss. Unsere besondere Aufgabe soll es nun sein, den Einfluss der sog. Nachtridentinischen Choralreform auf die traditionellen Melodien in Polen zu verfolgen und in gedrängten Zügen darzustellen.

§ 3.

Die Nachtridentinische Choralreform in Polen.

Es lag nicht in der Absicht des Konzils von Trient, eine Umgestaltung des Chorals im Sinne der *Medicaea* durchzuführen. Nur ganz allgemein wird der Wunsch ausgesprochen[1]) und die Verfügung erlassen, den Choral und den mehrstimmigen Gesang, wo derselbe in Verfall geraten, des Gottesdienstes würdig zu gestalten, zugleich auch allen Klerikalseminarien das Choralstudium zur Pflicht gemacht. Die Verwirklichung dieser Anordnungen, sowie die Art und Weise ihrer Ausführung wird den Bischöfen und Provinzialsynoden anvertraut[2]).

In Polen sind es vor allem drei Synoden, welche die Frage einer Revision und Neuausgabe der Chorbücher erörtern: Die Provinzialsynode von Petrikau vom Jahre 1577, die Gne-

---

[1]) a) Sessio 22: Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missae: *Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur.... arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.* cfr. Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini, Lipsiae, Tauchnitz, 1854, S. 122.

b) Sessio 23: Forma erigendi seminarium clericorum: .....*Ut vero in eadem disciplina ecclesiastica commodius instituantur .... grammatices, cantus..... aliarum bonarum artium disciplinam discent....* l. c. S. 141.

c) Sessio 24: Quales esse debeant promovendi ad dignitates cathedrales et canonicatus cathedralium ecclesiarum.....: .....*Omnes vero divina per se et non per substitutos, compellantur obire officia... atque in choro ad psallendum instituto hymnis et canticis Dei nomen reverenter, distincte devoteque laudare.... Cetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi seu modulandi ratione.... synodus provincialis pro cuiusque provinciae utilitate et moribus certam cuique formulam praescribet. Interea vero episcopus non minus quam cum duobus canonicis.... in iis, quae expedire videbuntur, poterit providere* l. c. S. 163.

[2]) Ausführlich wird dieser Stoff behandelt bei P. R. Molitor: *Die Nachtridentinische Choralreform*, Leuckart, Leipzig 1901.

sener Provinzialsynode vom Jahre 1621 und eine zweite Petrikauer Provinzialsynode vom Jahre 1628. Auch die Agende für Polen vom Jahre 1591 kommt hier inbetracht. Von den Erlassen dieser Synoden kann kein einziger namhaft gemacht werden, der einen Bruch mit der Tradition proklamiert. Im Gegenteil, der Neudruck der alten Melodien wird angelegentlichst empfohlen und durchaus verlangt, natürlich mit Berücksichtigung der *liturgischen* Reformen des Konzils von Trient. So verfügt die an erster Stelle genannte Provinzialsynode von Petrikau: *Dieselbe heilige Synode hat die auf Anordnung des Konzils von Trient verfassten und herausgegebenen römischen Missalien und Breviere für den Gebrauch in der Provinz aufgenommen, denen der kirchliche Gesang getreu anzupassen ist, um die wenig einheitlich gestalteten Gebete und Gesänge zu regeln*[1]).

Die für ganz Polen verbindliche Agende des Gnesener Erzbischofs Stanislaus Karnkowski vom Jahre 1590 bestimmt, dass die Gesänge der Breviarien, Gradualien, Antiphonarien und Missalien in der alten Form beizubehalten seien....: *Breviaria, Gradualia, Antiphonaria, Missaliaque, insertis Patronorum Provinciae nostrae officiis, modisque cantus veteribus retentis*[2]).

In den Statuten der im Jahre *1621* abgehaltenen Gnesener Provinzialsynode heisst es unter dem Titel De antiphonariis, gradualibus et psalteriis imprimendis: *Aus Mangel an kirchlichen Chorbüchern, an Psalterien, Antiphonarien und Gradualien fehlt den einzelnen Kirchen eine übereinstimmende Gesangspraxis. Daher gaben die Hochw. Bischöfe das Versprechen, die für den Drucker nötigen Ausgaben zusammentragen zu wollen, um die genannten Bücher prüfen, verbessern und für den Gebrauch der Provinz von neuem drucken zu lassen*[3]).

---

[1]) Acta et Constitutiones Synodi Provincialis Gnesnensis Provinciae. A. D. 1577 die 19 Mensis Maji habitae et celebratae. Cracoviae 1578: *Eadem sacra Synodus ad tollendam varietatem in orationibus et cantu ecclesiastico Missalia et Breviaria Romana ex authoritate SS. Concilii Tridentini conscripta atque edita, in usum provinciae istius recepit, ad eaque universum cantum ecclesiasticum conformari praecipit.* Cfr. Fabisch. *Wiadomość o synodach Prowincyonalnych i Dyecezalnych Gnieźnieńskich* etc. Kępno, Ludwig, 1861 S. 178/9.

[2]) Agenda seu Ritus Sacramentorum ecclesiastic ad uniformem Ecclesiarum per universas Provinc. Reg. Poloniae usum ....Cracoviae 1591.

[3]) Synodus Provincialis Gnesnensis A. D. 1621 d. 26. Aprilis celebrata. Crac. In Offic. Andr. Petricovii A. D. 1623: *Propter inopiam Librorum Ecclesiasticorum, ut pote Psalteriorum, Antiphonariorum et Gradualium, non uniformiter Cantus in Ecclesiis absolvitur... Promiserunt itaque Revdssmi D. D. Episcopi se suppeditaturos pro Typographo sumptum, ut... praedicti libri recogniti et emendati denuo in usum Provinciae recudantur.* (Fabisch l. c. S. 207).

Dieser Synodalbeschluss wurde von der römischen *Congregatio Concilii Trid. Interpretum* mit folgenden Worten bestätigt:.... *attestamur decreta Provincialis Synodi Gnesn. Anno Millesimo Sexcentesimo vigesimo primo die vigesima sexta mensis Aprilis celebratae*[1]).

Die unter dem Vorsitze des Gnesener Erzbischofs Joannes Wężyk im Jahre *1628* tagende Provinzialsynode zu Petrikau schliesslich erlässt im 16. Statut: *De libris ecclesiasticis imprimendis* folgende Verfügung: *Die Synode beauftragt den tüchtigen Krakauer Typographen* Andreas Petricovius *das Antiphonar, Graduale, Rituale.... nach einer gemäss dem Dekret der Hlg. Synode vorhergegangenen Prüfung zu drucken und erteilt ihm die Erlaubnis, diese Bücher zu einem annehmbaren Preise den einzelnen Kirchen zu verkaufen*[2]).

Das in diesem Synodalbeschluss erwähnte Rituale ist noch heute für ganz Polen verbindlich. In der kirchlichen Approbation dieses Rituals spricht der Gnesener Erzbischof Joannes Wężyk den Redakteuren gegenüber den ausdrücklichen Wunsch aus, bei der Abfassung des Werkes die frommen und lobenswerten traditionellen Gewohnheiten der Provinz zu wahren:.... *ut communicato cum aliis viris piis et doctis consilio, Rituale idem Romanum, ad usum Ecclesiarum Regni et Provinciae Nostrae, retentis secundum doctrinam et praescriptum S. Concilii Tridentini piis et laudabilibus Provinciae nostrae antiquis consuetudinibus ederent..... decernentes eiusdem Synodi edicto perpetuo, nullum Agendorum vel Ritualium Librum, praeter hunc praesentem, in omnibus Ecclesiis Provinciae Nostrae haberi.....*[3])

In keiner der angeführten kirchlichen Verordnungen ist also irgendwie von einer im grossen Stile einer *Medicaea* zu unternehmenden Choralreform die Rede. Vielmehr wird den Drukkern und Redakteuren immer von neuem eingeschärft, der *Tradition* treu zu bleiben, die *antiquas consuetudines* in Ehren zu halten und eventuelle Verbesserungen der Melodien nur dort

---

[1]) Fabisch l. c. S. 207.

[2]) Synodus Provincialis Gnesnensis Provinciae... Cracoviae, In Officina Andreae Petricovii, S. R. M. Typographi, Anno Domini 1629: ...*Synodus... dat facultatem excellenti* Andreae Petricovio *I. U. D. Typographo Cracoviensi, Antiphonarium, Graduale, Rituale... postquam iuxta decretum S. Synodi recogniti fuerint, imprimendi et pro usibus ecclesiarum iusto pretio vendendi concedit.* (Fabisch l. c. S. 214.)

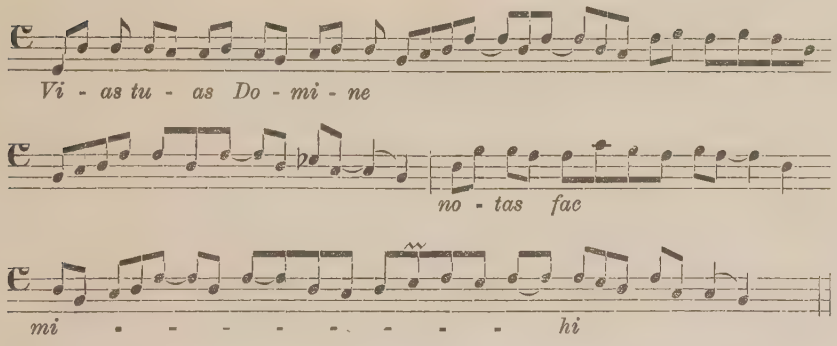
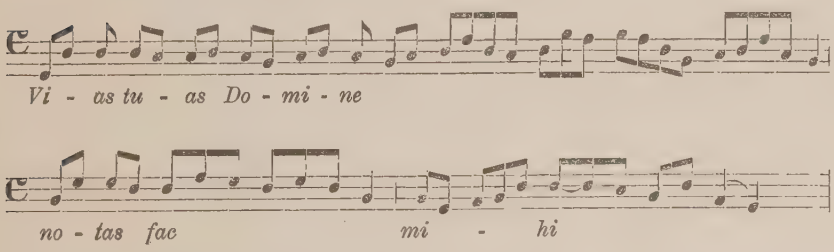
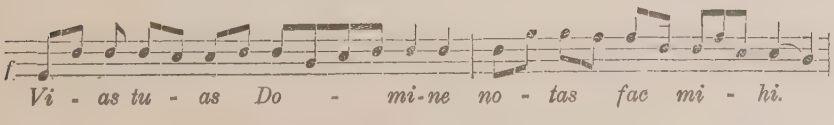
[3]) Approbatio originalis. Joannes Wężyk... Archiepiscopus Gnesnensis etc. Datum Lovicii, die XV Martii Anno Domini 1631, enthalten in dem Rituale..... ex Decreto Synodi Provinc. Petricoviensis ad uniformem Ecclesiarum Regni Poloniae usum, Permissu Superiorum Reimpressum.... Cracoviae 1725.

vorzunehmen, wo der traditionelle Boden verlassen worden sei, in liturgischer und rubrizistischer Hinsicht dagegen die diesbezügliche Neuordnung des Konzils von Trient gewissenhaft zu beobachten.

Demnach wäre also der traditionelle Charakter der nach dem Konzil von Trient gedruckten polnischen Choralmelodien im Gegensatz zur *Medicaea* mit Recht zu erwarten. Die Tatsachen entsprechen diesen Erwartungen. Eine Zusammenstellung von Beispielen aus polnischen Chorbüchern mit traditionellen Melodien und denen der *Editio Medicaea* wird uns davon überzeugen.

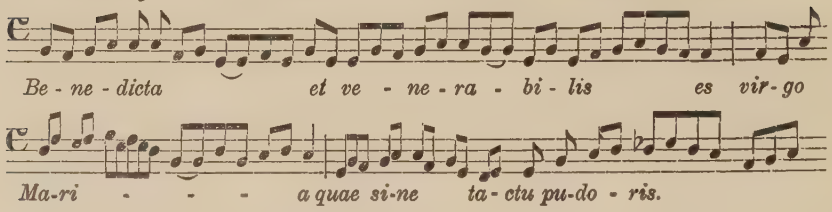
I.

Versus aus dem Graduale des ersten Adventsonntags:

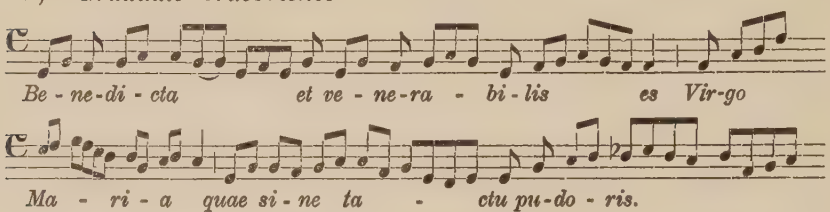
a) *Paléographie musicale*, I, Pl. XVII, A, Bibl. de St. Gall, No. 361. XII Jahrh.:

b) *Graduale..... noviter adauctum iterato ad ecclesiarum usum per omnes Provincias Regni Poloniae, Cracoviae 1740* (Chorbuch der Posener Kathedrale):

c) *Editio Medicaea*:

II.

Graduale aus der Messe *Salve sancta parens*:

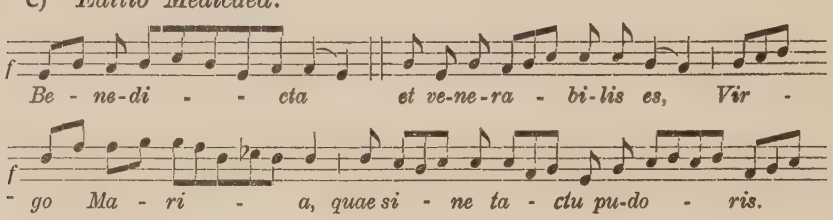
a) *Paléogr. mus.*, I, Pl. X. l. c. No. 339 — XII Jahrh.:



b) *Graduale Cracoviense*:



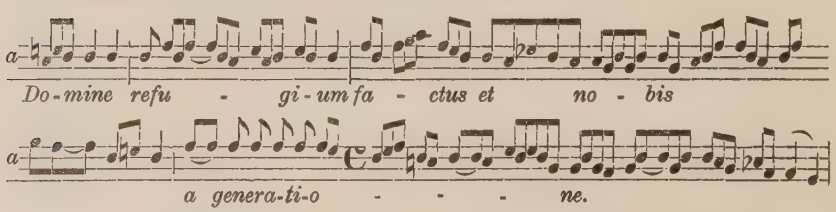
c) *Editio Medicaea*:



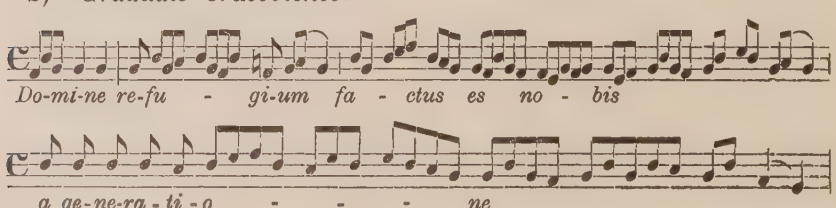
III.

Graduale *Domine refugium*, Dom. XXI post Pentecosten:

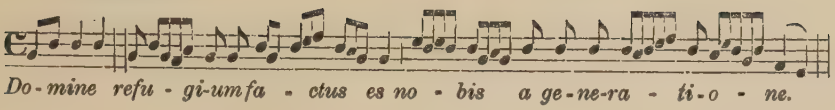
a) *Paléogr. mus.* I., Pl. XII, XII—XIII Jahrh. aus der Rosentalschen Bibl. in München:



b) *Graduale Cracoviense*:

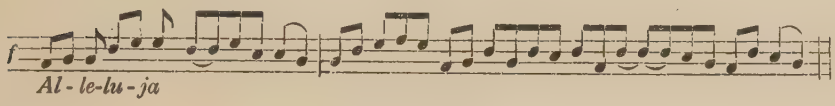
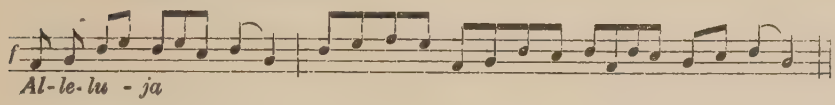
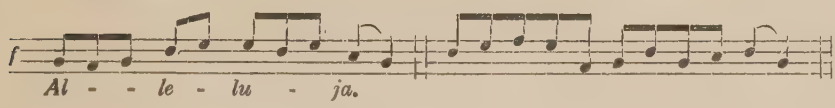


c) *Medicaea:*

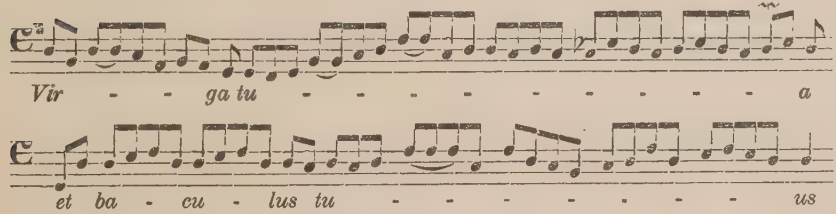
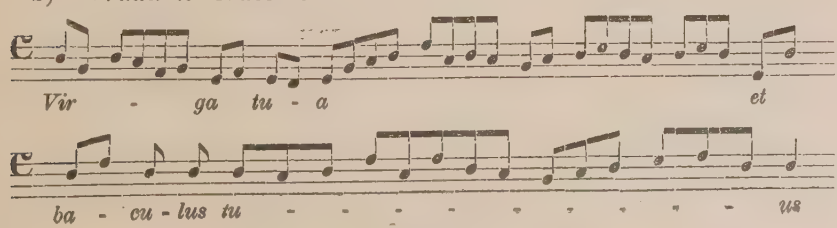
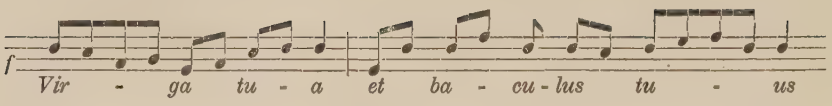


IV.

Alleluja aus dem Graduale der dritten Weihnachtsmesse:

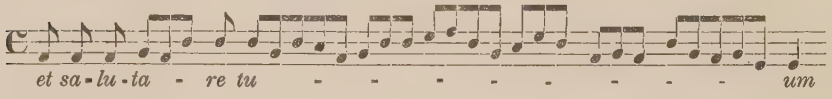
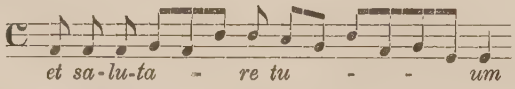
a) *Paléogr. mus.* I, Pl. XXIII, IX. oder X. Jahrh. Bibl. de la Ville de Chartes No. 130:

b) *Graduale Cracoviense:*

c) *Medicaea:*

V.

Versus aus dem Graduale der Samstagsmesse vor dem IV. Fastensonntage:

a) *Codex Bohn der Trierer Stadtbibl.* XII.-XIII. Jahrh. (cfr. Wagner, Einführung, II, S. 197):

b) *Graduale Cracoviense:*

c) *Medicaea:*

VI.

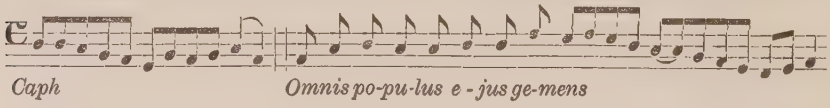
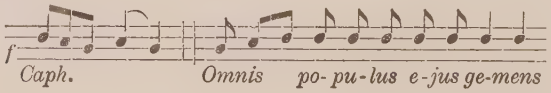
Aus dem Graduale-Versus des ersten Adventsonntags:

a) *Codex Montpellier* H. 159, XI. Jahrh. p. 115 (cfr. Wagner l. c. S. 275):

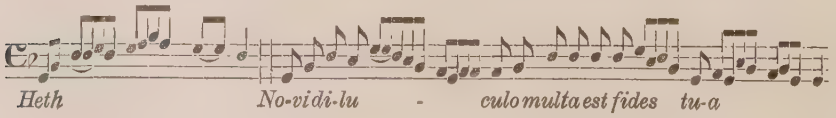
b) *Graduale Cracoviense:*

c) *Medicaea:*

Einige Melodien des *Rituale Petricoviense* vom Jahre *1628* werden die ablehnende Stellung Polens der *Medicaea* gegenüber ebenfalls bestätigen:

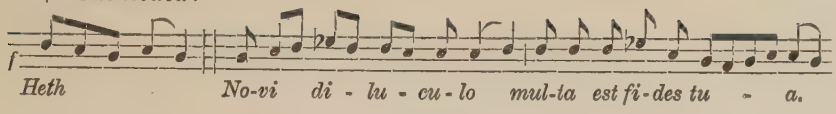
I.

Aus der dritten Lamentation des Chardonnerstags:

a) *Rituale Petricoviense* (Chorbuch der Posener Kathedrale:

b) *Medicaea:*

II.

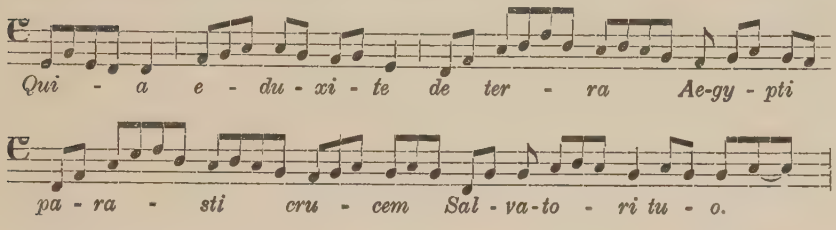
Aus der Lamentation des Charsamstags:

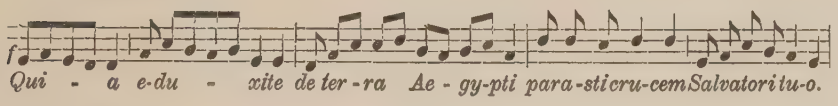
a) *Rituale Petricoviense:*

b) *Medicaea:*



III.

Aus den Improperien des Charfreitags:

a) *Rituale Petricoviense:*

b) *Medicaea:*



Die obigen Beispiele bringen die abweichende Notierung der *Medicaea* deutlich zum Ausdruck. Zwar lässt sich nicht behaupten, dass die Krakauer Melodien ein getreues Abbild der Tradition sind. *Quilisma* z. B. und die *liqueszierenden* Neumen fehlen gänzlich in den Nachtridentinischen Krakauer Choraldrucken, auch sind die polnischen Melodien nicht von der gleichen Ausdehnung wie die traditionellen. Demnach wären also die mit der Redaktion der polnischen Chorbücher betrauten Fachmänner von gewissen Veränderungen und Kürzungen nicht ganz frei zu sprechen. Eine *Medicaeische Deformation* der Melodien muss jedoch entschieden in Abrede gestellt werden. Man war ernstlich in Polen darum bemüht, den traditionellen Charakter des gregorianischen Chorals nach Möglichkeit zu wahren.

Als um die *Mitte des XIX. Jahrh.* Regensburger Einflüsse der *Editio Medicaea* ein wenig verdientes Ansehen zu verschaffen wussten, war es leider auch die Pflicht Polens geworden, die alten Melodien der Vergessenheit zu übergeben Mit um so grösserer Freude wurde das *Motu proprio* des Papstes Pius X. vom Jahre *1903*, also die Rückkehr zur Tradition, gerade in Polen begrüsst.

Somit haben wir uns also auch ein zusammenfassendes Urteil über die Choralpraxis in Polen bilden können. Mit der Choraltheorie verglichen, erscheint sie in einem erheblich vor-

teilhafteren Lichte. An den massgebenden Stellen weiss man die Bedeutung und den Wert des gregorianischen Chorals einzuschätzen. Bischöfe, Synoden und geistliche Obern treten mit Nachdruck und Energie für eine würdige Ausführung des Chorals ein, sind ehrlich bestrebt, Singknaben und Kleriker zu einem eingehenden Choralstudium anzuhalten und verstehen, etwa eingerissenen Missständen mit Kraft und Erfolg zu begegnen. Den heutzutage recht im Argen liegenden kirchenmusikalischen Verhältnissen Polens wäre nur zu wünschen, das Beispiel des *XV.* Jahrh. nachzuahmen.

Schlusswort.

Die *Musica magistri Szydlovite* hat unsere Aufmerksamkeit nicht ausschliesslich auf den Traktat selber konzentriert, sie hat uns zugleich Gelegenheit gegeben und uns angeregt, die bis dahin in historisches Dunkel gehüllte Choraltheorie und — Praxis des XV. Jahrh. in Polen entsprechend zu beleuchten und der öffentlichen Kenntnis näher zu bringen. Leider war dies aus Mangel an hinreichendem Material nur in beschränktem Masse möglich. Wertvolle Ergänzungen dürften künftige Forscher in der zur Zeit Katharinas II. aus Warschau nach Petersburg übergeführten Załuskischen oder in der Königlichen- und Universitätsbibliothek zu Upsala finden, wohin eine nicht geringe Anzahl polnischer Handschriften und Akten zur Zeit der polnisch-schwedischen Kriege gelangt sein mag. Immerhin ist es uns auf Grund der vorliegenden Untersuchungen schon jetzt erlaubt, dem Polen sowohl des XV. Jahrh., als demjenigen der Nachtridentinischen Zeit das Zeugnis eines pietätvollen Verständnisses für den gregorianischen Choral und eines treuen Festhaltens an den traditionellen Melodien gewissenhaft auszustellen.

Was nun den Traktat Szydlovitas selber anbetrifft, so wäre es ein verfehltes Beginnen, wollten wir darauf ausgehen, demselben eine Ehrenstellung in der Choraltheorie des Mittelalters zu erkämpfen. Wem die mittelalterliche Musikliteratur geläufig ist, der wird ohne weiteres erkannt haben, dass weder der Inhalt des Traktats, noch seine Form irgend einen Anspruch auf Originalität erheben kann. In formeller Hinsicht allerdings hat sich Szydlovita hin und wieder zu einer selbständigeren Fassung aufzuschwingen gewusst, weit entfernt ist er jedoch von dem streng logischen und doch so ansprechenden Stile eines Guido von Arezzo, von dem ehernen und in die Tiefe gehenden eines Hermannus Contractus, von dem gewandten und fliessenden eines Johannes de Muris.

Die *Musica Szydlovitas* von diesem Standpunkte aus zu beurteilen, hiesse derselben ein Unrecht zufügen und ihren Zweck vollständig verkennen. Es lag durchaus nicht in der

Absicht des Verfassers, gelehrte Choralprobleme aufzustellen und feinsinnigen Spekulationen nachzugehen, um dadurch vielleicht seinen geistvollen Ideen einen Weg in die Hörsäle der Universitäten oder in die Gelehrtenzelle der Klöster zu bahnen. Nein, sein Ehrgeiz begnügt sich mit den unansehnlichen Räumen eines *Collegium Jerusalem.* Die Liebe zu den *scolares*, zu den Singknaben, die ehrlich, gewissenhaft und nach besten Kräften angestrebte *erudicio scolarium in musica minus perfectorum* ist für ihn Grund genug, sein choraltheoretisches Wissen in Form eines Traktats niederzuschreiben. Dass der Traktat abgesehen von einigen weniger gelungenen Abschnitten die Intentionen des Verfassers zur Wirklichkeit machen konnte, wird wohl nicht in Abrede zu stellen sein.

Von diesem anspruchslosen Gesichtspunkte aus, — auch für den Fall, dass die Autorschaft dem gelehrten Matthias de Szydlow zuerkannt wird, der seinen Traktat jedenfalls noch als ehrwürdiger *magister*, ja vielleicht sogar als biederer *baccalaureus* verfasst hat — möge also die *Musica magistr Szydlovite* beurteilt werden, möge ihr die Bescheidenheit des Autors den bescheidenen Platz eines ersten polnischen Choraltraktats vor dem Jahre 1500 unter den Choraltraktaten des Mittelalters sichern.

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

Erster Hauptteil.

Die „Musica magistri Szydlovite“ und ihre Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters.

I.

Zur Einführung

1. Die Musikwissenschaftliche Forschung in Polen 1
2. Der »Codex Gnesnensis« und der Traktat Szydlovitas . . . 3
3. Der Verfasser des Traktats 5

II.

Der Traktat und die Parallelstellen der Theoretiker . . 9

III.

Die stoffliche Disponierung des Traktats und seine Quellen

1. Die stoffliche Disponierung des Traktats 73
2. Die Quellen des Traktats 76

IV.

Die Musiklehre des Traktats und ihr Verhältnis zu den mittelalterlichen Theoretikern

1. Der Begriff der Musik 86
2. Das Tonsystem der »Musica« 92
3. Die Solmisations- und Mutationslehre 109
4. Die Lehre von den Intervallen 119
5. Die Lehre von der »Coniuncta« 132
6. Die Transpositions- und Tenorlehre 139
7. Die Lehre von dem »Ambitus« der Tonarten 147
8. Die Lehre von den Kirchentonarten und den Differenzen . 153

Zweiter Hauptteil.

Die Choraltheorie und -Praxis des XV. Jahrh. in Polen, mit Berücksichtigung der Nachtridentinischen Choralreform.

1. Die Choraltheorie 183
2. Die Choralpraxis 186
3. Die Nachtridentinische Choralreform in Polen 202

Schlusswort 211
Inhaltsverzeichnis 213
Literaturnachweis 214

Verzeichnis
der benutzten Handschriften u. Druckwerke.

I. Handschriften:

Codex ms. lat. 4⁰ 175, Kgl. Bibliothek zu *Berlin*, Abt. Handschriften-Sammlung.

Codex 546 DD III Universitäts-Bibliothek *Krakau.*
„ 568 DD III 24 „ „ „
„ 1927 BB XXV „ „ „
„ 320 AA I 18 „ „ „
„ 1861 „ „ „
„ 1965 „ „ „
Graduale M. S. 74 *Krakauer* Dombibliothek
„ „ 75 „ „
„ „ 76 „ „
„ „ 77 „ „
Antiphonarium „ 79 „ „
„ „ 82 „ „
„ „ 86 „ „
Passionale „ 90 „ „
Graduale „ 94 *Gnesener* Dombibliothek
„ „ 95 „ „
„ „ 96 „ „
„ „ 97 „ „
„ „ 170 „ „
Missale „ 169 „ „

Statuta provincialia toti provinciae *Gnesnensi*, *Posn. Vladislav. Cracov.* ceteris et singulis episcopatibus, 1493.

Regulae ordinacionis provincialis 1488, *Krakau* Bernardiner-Kloster.

Archive der Domkapitel zu *Gnesen, Posen* und *Krakau.*

II. Druckwerke:

Abert »Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen«, *Halle* a. d. S. 1905.

»*Agenda* seu Ritus Sacramentorum ecclestatic. ad uniformem Ecclesiarum per universas Provinc. Reg. Poloniae usum«. *Cracoviae* 1591.

Berichte der Akademie der Wissenschaften für den Monat Januar 1910, *Krakau* 1910.

Brückner »Geschichte der polnischen Literatur«, *Leipzig* 1909.
Coussemaker »Scriptores de musica medii aevi« 1864—1876 (4 Bände), *Parisiis* 1864—76.
»*Caecilia*«, Monatshefte für Kirchenmusik, *Strassburg* 1910.
»*Compendium* Antiphonarii et Breviarii Romani«, Editio Medicaea, *Regensburg* 1898.
»*Constitutiones* Sinodales« der Diözese, *Breslau* 1497.
Chybiński »Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV. i XVI. wieku«, *Krakau* 1909.
Chrysanders »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft«, *Leipzig.*
»*Dictionaire* d'Histoire et de Géographie«, *Paris* 1912.
Eitner »Quellenlexikon, Biographie und Bibliographie über die Musiker und Musikgelehrten«, 1900.
Fabisch »Wiadomość o synodach prowincyonalnych i dyecezalnych gnieźnieńskich, *Kempen (Posen)* 1861.
Gerbert »Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum« (3 Bände), *St. Blasien* 1784.
Gerbert »De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus« (2 Bände), *St. Blasien* 1774.
Gietmann und Sörensen, Musikästhetik, *Freiburg im Breisgau* 1899.
»*Graduale*« Editio Vaticana, *Düsseldorf* 1910.
»*Graduale*« Editio Medicaea, *Rom*, 1896.
»*Graduale* Romanum«..... Iterato ad Ecclesiarum usum per omnes Provincias Regni Poloniae«, *Cracoviae* 1740.
Hertling Frh. v. »Bekenntnisse des Hlg. Augustinus« (Übersetzung), *Freiburg, Breisgau* 1910.
Korytkowski »Prałaci i kanonicy Katedry Metropolitalnej Gnieźnieńskiej«, *Gnesen* 1883.
Krasuski »Über den Ambitus der gregorianischen Messgesänge«, *Freiburg (Schweiz)* 1903.
Karbowiak »Dzieje wychowania i szkół w Polsce«. *Petersburg* 1898—1903.
Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg.
La Fage »Diphtérographie musicale«, *Paris* 1864.
Monatshefte für Musikgeschichte, *Berlin.*
Molitor »Die Nachtridentinische Choralreform zu Rom«, *Leipzig* 1901 (2 Bde).
Nikel »Geschichte der katholischen Kirchenmusik«, *Breslau* 1908.
Paech »Die Geschichte der ehemaligen Benediktiner - Abtei Lubin von ihrer Gründung bis zu ihrer ersten Zerstörung im Jahre 1383«, Inauguraldissertation, *Brünn* 1909.

»*Paléographie musicale*«, *Solesmes* 1889.
»*Processionale*«, *Cracoviae* 1725.
Prantl »Geschichte der Logik im Abendlande«, *Leipzig* 1885.
»*Revue* du Chant Grégorien« *Grenoble.*
Riemann »Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrh.« *Leipzig* 1898.
Riemann »Geschichte der Musik seit Beethoven«, *Berlin-Stuttgart* 1901.
»*Rituale* Sacramentorum Ex Decreto Synodi Provinc. Petric.« *Cracoviae* 1725.
Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.
Steglich Die »Quaestiones in musica«, *Leipzig* 1911. Publikationen der internationalen Musikg., Beihefte, zweite Folge X.
Surzyński »Monumenta musices sacrae in Polonia«, *Posen* 1885.
Surzyński »Matka Boska w muzyce polskiej«, *Krakau* 1905.
Surzyński »Polskie pieśni Kościoła katolickiego«, *Posen* 1891.
Tauchnitz »Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini«, *Lipsiae* 1854.
Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, *Leipzig.*
Vivell, »Initia Tractatuum Musices«, *Graecii* 1912.
Wagner »Einführung in die Gregorianischen Melodien« II. Neumenkunde«, *Freiburg* (*Schweiz*) 1905.
Wisłocki »Acta Rectoralia Almae Universitatis Studii Cracoviensis«, *Cracoviae* 1893—97.
Wisłocki »Liber diligenciarum et tabula lecclonum« der Krakauer Universität, *Cracoviae*, 1887.
Wolf, Publikationen der Internationalen Musikg., Beihefte, II., »Musica practica Bartolomei Rami de Pareia«, *Leipzig* 1901.

Lebenslauf.

Geboren am 6. Februar 1877 zu Bromberg als Sohn des Mittelschullehrers Marcell Gieburowski, röm.-katholischer Konfession, besuchte ich zuerst das Realgymnasium, dann das Königl. Gymnasium zu Bromberg und Dramburg; ich verliess es Ostern 1899 mit dem Zeugnis der Reife. Nach beendigtem Studium der Theologie in den Priesterseminaren zu Posen und Gnesen war ich zunächst in der Seelsorge tätig, besuchte dann die Kirchenmusikschule zu Regensburg, die damals unter der Leitung des Herrn Prälaten Dr. Haberl stand, und hörte schliesslich vom Jahre 1909 bis zum Jahre 1912 an den Universitäten Berlin und Breslau Vorlesungen über Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte bei den Herren Professoren: Kretzschmar, Friedlaender, Wolf, Fleischer, Kinkeldey, Riehl, Simmel, Baumgartner, Kühnemann, Stern, Frey, Weisbach und Kautzsch. Die Promotionsprüfung bestand ich am 14. Januar 1914. — Allen genannten Herren danke ich herzlich für die Förderung auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiete. Zu besonderem Danke bin ich Herrn Prälaten Dr. Haberl, sowie den Herren Professoren Drr. I. Wolf in Berlin und Otto Kinkeldey in Breslau verpflichtet.